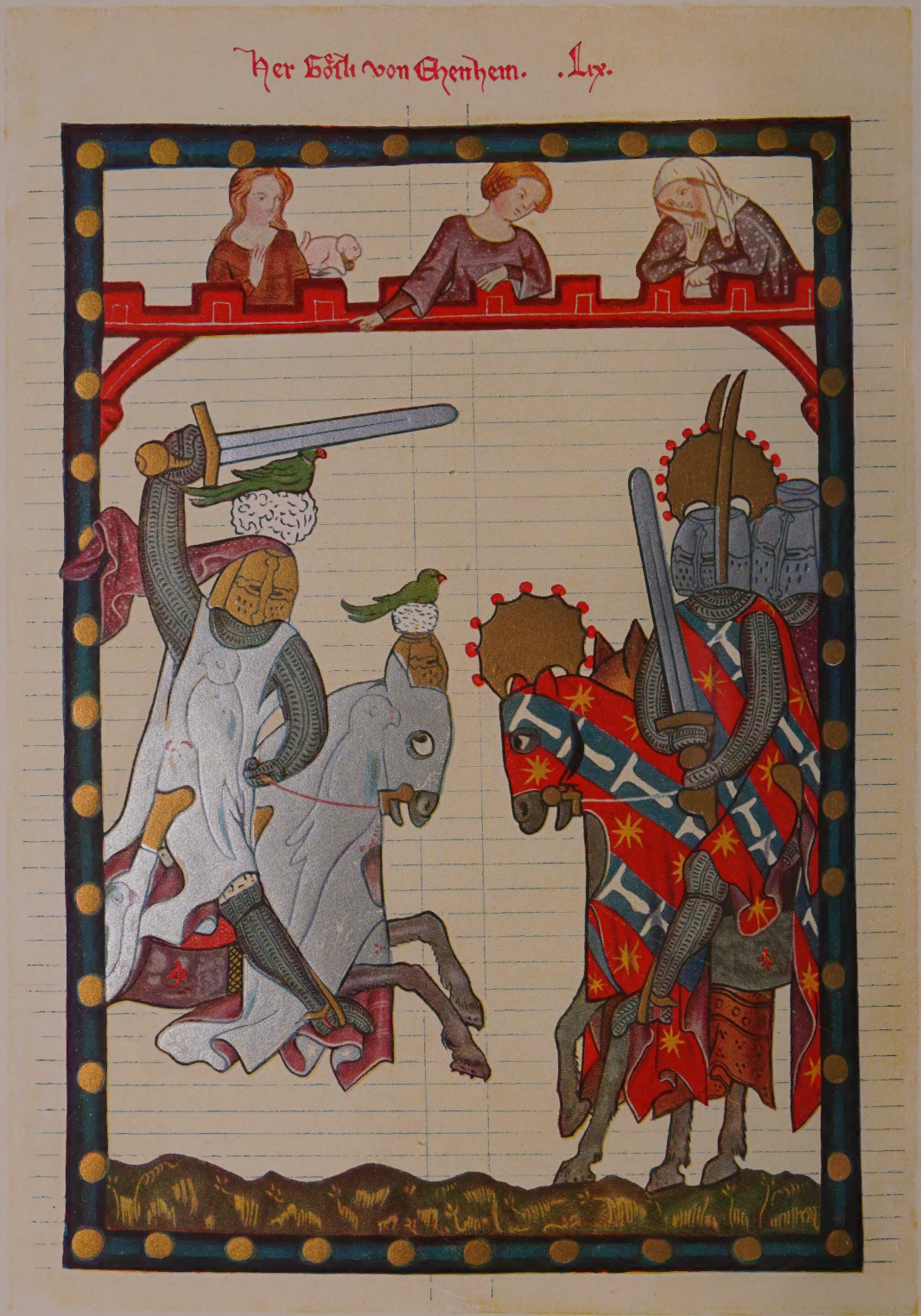
LÜBKE-SEMRAU
DIE KUNST DES MITTELALTERS

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten.



Manesse-Handschrift in Heidelberg, Blatt 197 b (nach Oechelhäuser, Tf. 12)

XIV. Jahrh.

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Vorwort zur vierzehnten Auflage

Die neue Auflage des zweiten Bandes tritt in einer gegen die beiden vorigen durchgreifend veränderten und, wie ich hoffe, verbesserten Gestalt hervor. Entsprechend den vielen neuen Ergebnissen der Forschung auf dem Gebiete der frühmittelalterlichen Kunst ist namentlich das erste Kapitel nach Anlage und Inhalt zum Teil völlig umgestaltet worden. Durch knappere Fassung mancher Partien suchte ich für die Zusätze Raum zu schaffen, trotzdem ist der Umfang des Bandes beträchtlich gewachsen; auch die Zahl der Abbildungen konnte von 452 (mit 5 Tafeln) auf 520 (mit 10 farbigen Tafeln) vermehrt werden.

Greifswald, im Oktober 1909

Max Semrau

Inhalt

Erstes Kapitel: Die altchristliche und byzantinische Kunst S. 1

1. **Ursprung und Bedeutung** S. 1
2. **Altchristliche Architektur** S. 2: A. Die Katakomben S. 2; B. Die römischen Basiliken und Zentralbauten S. 6; C. Der Osten und Byzanz S. 17; D. Ravenna S. 34
3. **Bildnerei und Malerei** S. 39: A. Christliche Plastik und Katakombenkunst S. 39; B. Mosaikkunst und Buchmalerei im Orient und Occident S. 46; C. Kleinkunst und Kunstgewerbe S. 68

Zweites Kapitel: Die Kunst des Islam S. 78

1. **Charakter und Kunstgeist der Araber** S. 78
2. **Architektur und Kunstgewerbe des Islam** S. 80
3. **Die Denkmäler** S. 82: A. In Vorderasien und Ägypten S. 82; B. In Sizilien und Spanien S. 86; C. In Persien, Indien und der Türkei S. 93
4. **Anhang: Orientalisch-christliche Kunst** S. 108: Armenien und Georgien S. 108; B. Rußland S. 110

Drittes Kapitel: Die Kunst des christlichen Abendlandes im frühen Mittelalter (romanische Epoche) S. 112

1. **Vorstufen: Altnordische und karolingische Kunst** S. 112
2. **Charakter der romanischen Epoche** S. 143
3. **Die romanische Architektur** S. 144: A. Das System S. 144; B. Die äußere Verbreitung S. 170: Deutschland S. 170, Frankreich S. 197, England S. 209, Skandinavien S. 212, Italien S. 220, Spanien S. 235
4. **Die romanische Bildnerei und Malerei** S. 237: A. Inhalt und Form S. 237; B. Geschichtliche Entwicklung S. 240: Deutschland S. 240, Frankreich und die Nachbarländer S. 287, Italien S. 292

Viertes Kapitel: Die Kunst des christlichen Abendlandes im hohen Mittelalter (gotische Epoche) S. 304

1. **Charakter der gotischen Epoche** S. 304
2. **Die gotische Architektur** S. 306: A. Das System S. 306; B. Die äußere Verbreitung S. 320: Frankreich S. 320, Die Niederlande S. 333, England S. 337, Deutschland S. 344, Skandinavien S. 381, Italien S. 383, Spanien und Portugal S. 396
3. **Die gotische Bildnerei und Malerei** S. 400: A. Inhalt und Form S. 400; B. Geschichtliche Entwicklung S. 402: Frankreich und die Niederlande S. 402, Deutschland S. 413, Italien S. 445

ERSTES KAPITEL

Die altchristliche und byzantinische Kunst

1. Ursprung und Bedeutung

Mitten im Schoße der absterbenden antiken Welt regen sich die Keime eines neuen Daseins. Das Christentum beginnt unter Druck und Verfolgung seine welterschütternde Bahn und schafft im stillen einen neuen Kerngehalt des Daseins, der siegreich hervortritt, sobald die morsche Schale des heidnischen Lebens zerbricht und zusammenfällt. Die neue Weltanschauung strebt nach neuen Formen des Ausdruckes auch in der Kunst. Der Gräberschmuck der Christen bringt die starke Zuversicht eines Fortlebens nach dem Tode zu bildlicher Darstellung, der christliche Gottesdienst, ganz auf geistige Verehrung und seelische Hingabe begründet, wirft die alten Normen heidnischer Götterverehrung ab und gestaltet in jahrhundertelanger Entwicklung neue Grundlagen für alle Gebiete des Kunstschaffens. So bedeutet der Sieg des Christentums im 4. Jahrhundert, allgemein betrachtet, den Beginn der kunstgeschichtlichen Periode, von welcher in diesem Bande die Rede sein soll.

Aber lange bevor Kaiser Konstantin (306—37) durch seinen öffentlichen Übertritt das Christentum anerkannte, hatte das innere Empfinden der jungen Gemeinden seinen künstlerischen Ausdruck gesucht und gefunden. Nur mußte, so lange das feste Gefüge des römischen Weltreiches und der antiken Kultur noch bestand, das Streben nach äußerer Gestaltung der christlichen Gottesidee mit den Formen vorliebnehmen, welche die Kunst der heidnischen Zeit ihm darbot. Der neue Wein wurde gleichsam in alte Schläuche gefüllt, die hinsterbende Antike lieh das Kleid, in das sich die weltbewegenden Gedanken des jungen Christentums hüllten. Verstehen wir aber die Gesetze des inneren Lebens der Menschheit recht, so müssen wir sagen, daß auch nur auf diesem Wege die Möglichkeit einer wahrhaft reichen neuen Entwicklung erlangt werden konnte. Indem die altchristliche Epoche aus Notdurft sich der antiken Kunstformen bediente, rettete sie für die Zeiten eines künftigen Aufschwunges die Grundgesetze, die das Fundament des neuen Gebäudes werden sollten, streifte vom Bestande des antiken Kunstschatzes das ab, was dem neuen Gedanken sich nicht fügen mochte, und behielt als gesunden Kern bei, woraus sich groß und herrlich der Bau einer christlichen Kunst entfalten sollte.

Hierin liegt die geschichtliche Stellung und Bedeutung der altchristlichen Kunst.[1]) Sie steht als Vermittlerin zwischen dem antik-heidnischen

[1]) Vgl. *F. X. Kraus*, Geschichte der christl. Kunst. Freiburg i. B. 1896—1908. — *V. Schultze*, Archäologie der altchristl. Kunst. München 1895. — *C. M. Kaufmann*, Handbuch der christl. Archäologie. Paderborn 1903.

Leben und der Epoche des eigentlichen Mittelalters, in der aber die byzantinische Kunst die altchristlichen Traditionen weiter bewahrt und fortpflanzt. Der Beginn dieser ganzen Entwicklung verliert sich bis in die ersten Jahrhunderte des Christentums, ihren Abschluß bezeichnet das Auftreten des Islam im Osten, der Anfang selbständiger Kunstbestrebungen im Abendlande. Ihr Schauplatz bleibt zunächst der um das Mittelmeer geschlossene Kreis der antiken Kunstwelt; in der späteren Zeit treten die nordischen Völker auflösend und umbildend in diesen Kreis ein. Damit wird der Übergangsepoche der altchristlichen Kunst ein definitives Ziel gesetzt und eine neue Bahn der Entwicklung eröffnet, die der nationalen Kunstweisen.

2. Altchristliche Architektur[1])

A. Die Katakomben

Nichts gibt eine so belehrende und zugleich so ergreifende Anschauung von den Zuständen der ersten Christen, als die Anlage der Katakomben, aus denen wir die Kunst der ersten drei christlichen Jahrhunderte fast ausschließlich kennen lernen.[2]) Das Wort, dessen sprachliche Abstammung nicht klar ist, bezeichnet zunächst die unterirdischen Begräbnisstätten der ältesten Christengemeinden in Rom. Die Sitte unterirdischer Gräber war seit den frühesten Zeiten im ganzen Altertum üblich gewesen; in Ägypten wie in Kleinasien, in Griechenland wie im alten Etrurien grub man den Toten, um sie möglichst sicher zu betten, ihre Wohnstätten im Felsgestein der Erde, und an allen Orten alter Kultur trifft man derartige unterirdische Nekropolen an. Auch gemeinsame Grabstätten, oft von großer Ausdehnung (Ossuaria), kamen bei den Römern schon vor. Meist sind es nur Sklaven und Freigelassene, welche hier bestattet wurden; die Gräber der Wohlhabenden aber zeigen in ihrer Anlage und Ausstattung alle die Sorgfalt und Zierlichkeit, welche selbst der ersterbenden antiken Kunst eigen zu sein pflegen.

Die Christen schlossen sich in der Anlage unterirdischer gemeinschaftlicher Gräberfelder also zunächst an die heidnische Sitte an, wie sie namentlich für die ärmeren Klassen der Bevölkerung, aus denen die jungen Gemeinden hauptsächlich ihre Anhänger gewannen, seit langem in Übung war. Daß daneben auch das starke Gefühl der Zusammengehörigkeit im Tode wie im Leben, gerade im Gegensatz zu dem heidnisch-antiken Partikularismus der Stände, maßgebend war, läßt sich schwerlich in Abrede stellen. Die Absicht einer besonders heimlichen und versteckten Anlage der Gräberfelder aber ist schon deshalb ausgeschlossen, weil die Anfänge der Katakomben wahrscheinlich bis ins 1. Jahrhundert n. Chr. zurückgehen, wo an eine eigentliche Verfolgung der Christen noch gar nicht gedacht wurde. In Übung blieb der Brauch bis ins 5. Jahrhundert hinein. Von da ab traten unter dem Einfluß

---

[1]) *H. Holtzinger*, Die altchristl. Architektur in systematischer Darstellung. Stuttgart 1889. — Die altchristliche und byzantinische Baukunst. (Handbuch der Architektur I. Teil. 3. Band. 2. Aufl.) Stuttgart 1899. — *R. Borrmann* und *J. Neuwirth*, Geschichte der Baukunst. II. Mittelalter. Leipzig 1904.

[2]) Die neuere Katakombenforschung gründet sich hauptsächlich auf die Untersuchungen *G. B. de Rossis*, von dessen Hauptwerken genannt sein mögen: Roma sotterranea cristiana. Rom, I 1864, II 1867, III 1877. Inscriptiones christianae urbis Romae. Rom, I 1857—61, II 1, 1888. — Danach zusammenfassend *F. X. Kraus*, Roma sotterranea. Die röm. Katakomben. Freiburg, 2. Aufl. 1879. — Selbständige Forschungen von *V. Schultze*, Die Katakomben. Die altchristlichen Grabstätten. Leipzig 1882. — *L. v. Sybel*, Christliche Antike. I. Einleitendes. Katakomben. Marburg 1906.

der gänzlich veränderten Verhältnisse oberirdische Anlagen in rasch wachsendem Umfange an Stelle der unterirdischen.

Von großer Bedeutung für die Ausgestaltung der Katakomben wurde seit dem 4. Jahrhundert der Märtyrerkultus, welcher sich im Anschluß an die antike Heroenverehrung bald entwickelte. Je mehr die Katakomben hinter den unter freiem Himmel angelegten Cömeterien als Begräbnisstätten zurücktraten, desto häu-

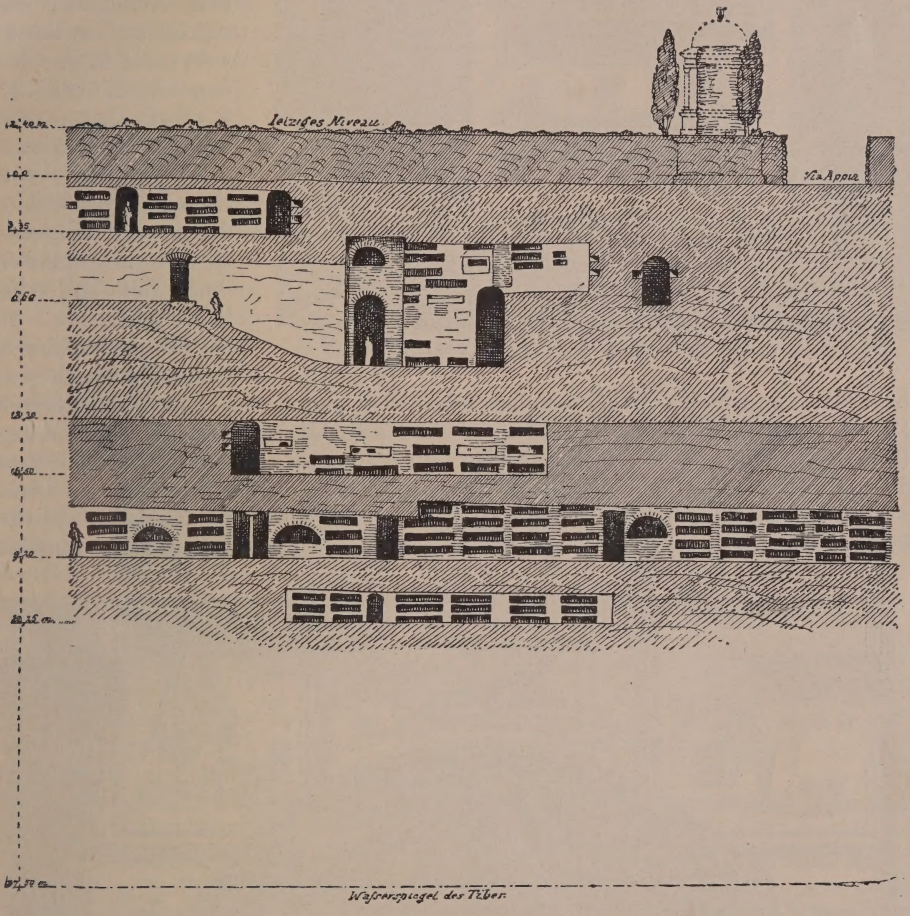


Abb. 1 Durchschnitt eines Teiles der Calixtkatakomben vor Rom

figer wurden sie fortan Stätten der Andacht und Ziel von Wallfahrten und Besuchen, desto eher aber auch Gegenstand von gewaltsamen Eingriffen und Zerstörungen, hervorgerufen durch den frommen Eifer derjenigen, welche in unmittelbarer Nähe der verehrten Gebeine selbst ihre Ruhestätte finden wollten. Die Reliquienverehrung der folgenden Jahrhunderte führte zu neuen Durchwühlungen der heiligen Stätten, so daß uns die Katakomben heute meist nur in gewaltsam verändertem Zustande erhalten sind.

Die Gräberfelder der Katakomben sind stets außerhalb der Stadt angelegt. Wo das Terrain es erlaubte, wie in Neapel, Syrakus, Kyrene, wurden sie durch direkten Einschnitt in einen Bergabhang oder eine Bodenerhöhung hergestellt. Auf flachem Boden, wie in der römischen Campagna, mußten sie durch Treppenanlagen zugäng-

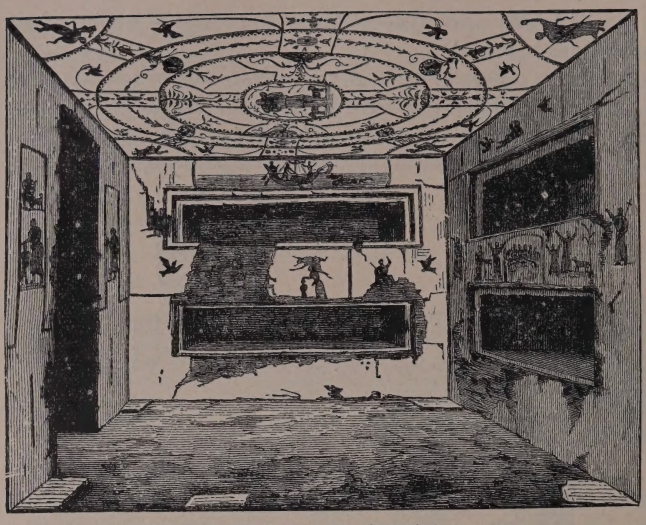


Abb. 2 Cubiculum in den Calixtkatakomben

lich gemacht werden. Sie bestehen im wesentlichen aus einem mehr oder weniger regelmäßigen System von Gängen, Galerien und Kammern, das sich oft mehrere Stockwerke tief in den Boden erstreckt (Abb. 1). Treppenanlagen setzten die Gänge (cuniculi, cryptae) miteinander in Verbindung, enge Schachte (luminaria) führten ihnen Luft und spärliches Licht zu. An die Gänge reihen sich kleine Kammern (cubicula), ursprünglich wohl Familiengrabstätten, durch eine Tür abgeschlossen. Die senkrechten Wände der Gänge wie der Kammern enthalten die Grabstätten (loci), entweder einfache rechteckige Aushöhlungen, in ihrer Größe etwa dem Maße des menschlichen Körpers entsprechend (Abb. 2), oder in etwas reicherer Gestaltung als Nischengräber (arcosolia), wobei die Nische eine halbkreisförmige oder auch rechteckige Gestalt erhielt und die Höhlung zur Aufnahme

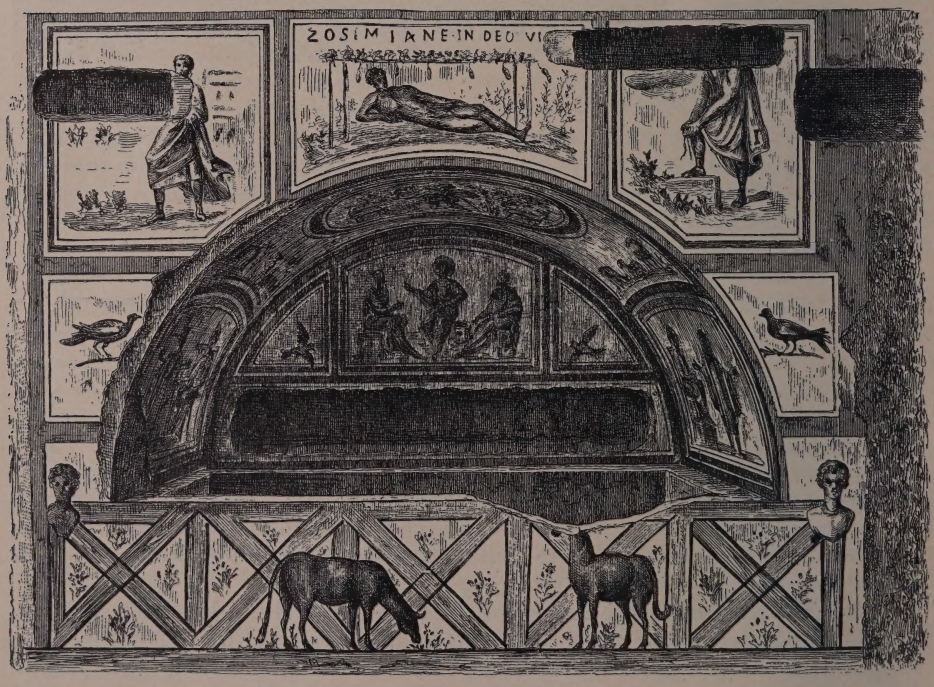


Abb. 3 Arcosolium im Cömeterium S. Ciriaca

des Leichnams trogartig im Boden derselben ausgetieft war (Abb. 3). Der Verschluß des Grabes erfolgte durch eine Steinplatte mit dem Namen des Verstorbenen. Seltener kommt die kostspielige und vornehme Aufstellung von Sarkophagen in einer Wandnische vor. Die uralte Sitte der Grabbeigaben blieb, zum Teil auf Erinnerungszeichen des christlichen Lebens (Öl- und Weinfläschchen, Denkmünzen u. a.) übertragen, beibehalten. Wandgräber dieser Art füllten auch die Grabkammern (cubicula). Da sich diese aber vorzugsweise für die Bestattung hervorragender Persönlichkeiten, insbesondere der Märtyrer, darboten, so gestaltete sich darin wohl leicht ein Grab zum Mittelpunkt, woran sich dann seit dem 4. Jahrhundert auch Einrichtungen für den Gottesdienst anschlossen. So tragen einzelne Cubicula — wie z. B. die sog. Papstkrypta in den Calixtkatakomben, die Ruhestätte einer Anzahl von römischen Bischöfen des 3. Jahrhunderts — kapellenartigen Charakter; doch werden sie kaum anderen gottesdienstlichen Zwecken als der Gedächtnisfeier an den Gräbern der Märtyrer gedient haben.

Von einer Architektur kann in den römischen Katakomben noch kaum die Rede sein. Die Gänge sind nur eben so hoch und breit, als das Bedürfnis erforderte, in den Tuffstein gehauen; die Cubicula meist von quadratischer, bisweilen von polygonaler oder auch runder Grundform, mit flacher oder sanft gewölbter Decke, in bescheidenen Dimensionen von höchstens 10 Quadratmetern Grundfläche. Zuweilen wurde der Eingang in die Katakomben von der Straße her architektonisch reicher ausgestattet, wie bei S. Domitilla. Der Eindruck des Innern war ursprünglich allein durch die malerische Dekoration bestimmt, deren Überreste heute das reichste Material für unsere Kenntnis der altchristlichen Kunst bieten.

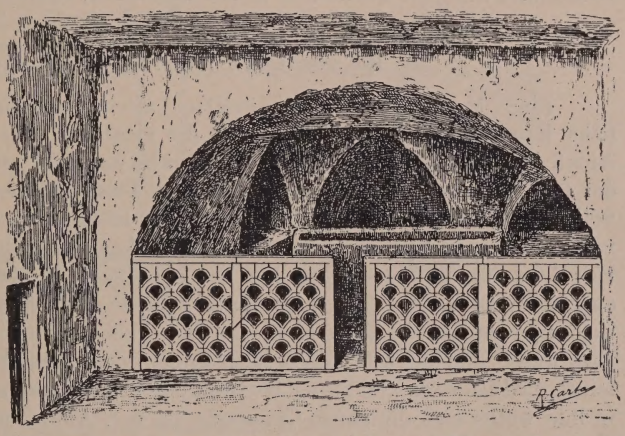


Abb. 4 Freisarkophag mit Schranken in Riuzzo
(Nach: Jahrbuch des Archäolog. Instituts)

Die römischen Katakomben, unter denen die von S. Callisto, S. Pretextata, S. Domitilla, S. Agnese und S. Priscilla besonders genannt werden müssen, sind die umfangreichsten und durch ihre Malereien wichtigsten, aber sie werden an architektonischer Bedeutung von den Katakomben Neapels[1]) und Siziliens[2]) weit übertroffen. Der römische Galerienbau in seiner kunstlosen Monotonie ist hier — namentlich auf Sizilien — durch eine weit kunstvollere Mannigfaltigkeit der Anlagen ersetzt. Ihren Ausgangspunkt bildet, wie im heidnischen Altertum, die Grabkammer, jetzt häufig zu saalartigen Hallen oder Rotunden erweitert, an die sich weitere Raumgestaltungen anschließen; Sizilien eigentümlich erscheinen dabei die eigenartigen Arcosolstollen, d. h. stark vertiefte Nischen, in denen eine große Anzahl von Gräbern — bis zu zwanzig — hintereinander Platz findet, gleich

[1]) *V. Schultze*, Die Katakomben von S. Gennaro dei Poveri in Neapel. Jena 1877.

[2]) *J. Führer*, Forschungen zur Sicilia sotteranea. München 1897 u. 1902 (Abh. d. bayr. Akademie d. Wissensch. I. Kl., Bd. XX u. XXII. — *J. Führer* und *V. Schultze*, Die altchristl. Grabstätten Siziliens. Berlin 1907 (Jahrb. d. Archäol. Inst. Ergänz.-Bd. VII).

einer Reihe eng aneinanderstehender Sarkophage. Der Sarkophag tritt aber in den sizilischen Gräbern auch selbständig auf, in oft gewaltigen Dimensionen aus dem gewachsenen Felsen herausgehauen und in Nischen gestellt, die zuweilen selbst durch Marmorschranken abgeschlossen sind (Abb. 4) oder durch kurze Eckpfeiler mit der Felsendecke verbunden, wobei der obere Abschluß zuweilen in einen oder zwei Rundbogen geformt ist (Baldachingrab). Diese monumentalen Grabtypen und die übersichtliche Weiträumigkeit der Anlage verleihen den sizilischen Katakomben oft eine architektonische Großartigkeit, die wohl nur durch das stärkere Fortleben antiker Tradition erklärt werden kann. Dagegen tritt der christliche Gedanke des Gemeindefriedhofes hier entschieden zurück hinter dem Partikulargrabe; auch christliche Arcosol- und Loculusgräber unter freiem Himmel finden sich gleichzeitig.

Noch wenig bekannt sind die christlichen Grabstätten des Ostens; Griechenland und die Inseln, Ägypten, Kyrene, Palästina, Syrien und Mesopotamien haben einzelne Beispiele dargeboten. Erst die genauere Durchforschung dieses Gebietes wird über die Geschichte des christlichen Grabbaues, in der die italisch-sizilischen Denkmäler nur eine bestimmte Phase darstellen, ausreichenden Aufschluß geben.

B. Die römischen Basiliken und Zentralbauten

Eine Monumentalarchitektur im eigentlichen Sinne hat die christliche Kunst erst hervorgebracht, als die staatliche Anerkennung der neuen Lehre Anlaß bot, größere öffentliche Gotteshäuser zu erbauen. Bis dahin hatte der Gottesdienst sich wohl vorzugsweise in Privaträumen und kleineren Bethäusern vollzogen, jetzt befahl Kaiser Konstantin, letztere zu erhöhen und zu erweitern: vielleicht wurde seitdem erst der von antiken Hallenbauten entlehnte Name der Basilika für die christlichen Kirchen gebräuchlich. Daß man in einzelnen Fällen auch kein Bedenken trug, heidnische Tempel zum christlichen Gottesdienst einzurichten, bezeugen in Rom z. B. das Pantheon und die Kirche S. Maria Egiziaca. Dies waren und blieben jedoch Ausnahmen, denn das christliche Gotteshaus war in seinen Bedürfnissen und seiner Bestimmung zu sehr vom antiken Tempel verschieden: in ihm wollte sich die ganze Gemeinde um den Altar versammeln, um die Feier des eingesetzten Liebesmahles gemeinsam zu begehen. Es bedurfte also eines ausgedehnten Raumes von übersichtlicher Anordnung, dessen Anlage einer den Bedürfnissen entsprechenden Gliederung fähig war: als solcher tritt, jedenfalls das Resultat eines langen Entwicklungsganges, im 4. Jahrhundert die altchristliche Basilika hervor.

Es ist viel Streit darüber geführt worden, nach welchen Vorbildern der antiken Architektur der Typus der christlichen Basilika ausgebildet worden sei.[1]) Als nächstverwandte Formen bieten sich ja unzweifelhaft die mit demselben Namen bezeichneten großen Gerichts- und Markthallen dar. Aber auch auf das Schema des antiken Wohnhauses, namentlich das römische Atrium mit seinen Alae und dem sich nischenartig daranschließenden Tablinum, ist hingewiesen worden, ebenso wie auf die „basilicae" genannten Prachtsäle in den Palästen der römischen Großen. Der zeitweise angestellte Versuch, die Form der Basilika aus der Raumbildung der Krypten in den römischen Katakomben abzuleiten, darf als verfehlt erachtet werden. Mit

---

[1]) Die umfangreiche Literatur über die „Basilika-Frage" findet sich angeführt in dem für die Geschichte der christlichen Architektur grundlegenden Werke *G. Dehio* und *G. von Bezold*, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1892 ff. (mit Atlas), ferner in den obengenannten Handbüchern von *F. X. Kraus*, *V. Schultze* und *Holtzinger*. Vgl. dazu neuerdings *F. Witting*, Die Anfänge christlicher Architektur. Straßburg 1902.

größerem Recht vielleicht ist an die einfachen Betkapellen (cellae coemeteriales) auf dem oberirdischen Terrain der Katakomben als eine der frühesten Stätten des öffentlichen christlichen Gottesdienstes erinnert worden, obwohl die spärlich vorhandenen Überreste derselben kaum für etwas anderes als die Apsis der späteren Basilika Analogien bieten. — Nach so vieler fruchtloser Diskussion scheint es wohl unzweifelhaft, daß mit der Aufstellung einer allgemeinen Theorie sich die „Frage" der christlichen Basilika nicht lösen läßt; und dies schon aus dem Grunde, weil die als normal anerkannte Grundform der Basilika im wesentlichen doch nur für das Gebiet Italiens unbeschränkte Geltung hat. Wie die fortschreitende Erschließung namentlich der östlichen Denkmälerwelt lehrt, hat jedes Land seinen besonderen Traditionen und Bedürfnissen gemäß das neue christliche Gotteshaus gebaut. Was die mannigfach unterschiedenen Formen trotzdem in den entscheidenden Punkten Gemeinsames enthalten, das läßt sich leicht aus den überall gleichen Erfordernissen des christ-

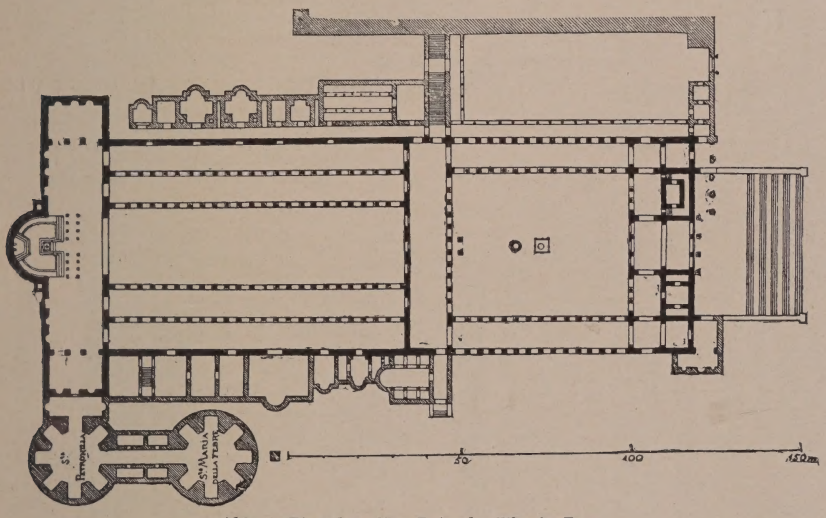


Abb. 5 Plan der alten Petersbasilika in Rom

lichen Kultus heraus verstehen und erklären. Diesen Anforderungen entsprechend aus den vorhandenen Raumformen ein neues architektonisches Ganzes geschaffen zu haben, das auf Jahrhunderte hinaus als die eigentliche Grundform des christlichen Gotteshauses in Übung und Ansehen blieb — das ist die größte, weil die einzige ganz selbständige Tat der altchristlichen Kunst.

Das wesentlichste Moment für die Gestaltung der Basilika wird also immer bleiben, daß sie dem Gottesdienst der christlichen Gemeinde diente und einer zahlreichen Menge von Gläubigen die Möglichkeit gab, innerhalb eines bedeckten Raumes alle zugleich die Zeremonien des Altardienstes zu beobachten und das Wort des Vorlesers oder Predigers zu vernehmen. Die Basilika steht deshalb in scharfem Gegensatz zu allen gottesdienstlichen Gebäuden des Altertums, welche stets nur die Behausung des Gottes darstellen, zu der ausschließlich die Priesterschaft Zutritt hat. Entsprechend der schon in konstantinischer Zeit herausgebildeten hierarchischen Verfassung der Gemeinden zerfällt aber auch die christliche Basilika in drei sich deutlich sondernde Teile, welche — und dies ist das für die architektonische Gestaltung Ausschlaggebende — sich in einer Längsrichtung hintereinander ordnen. Zum vollständigen Grundplan (Abb. 5) gehört zunächst der Vorhof (Atrium), ein von Hallengängen umgebener Platz, bei größeren Anlagen mit

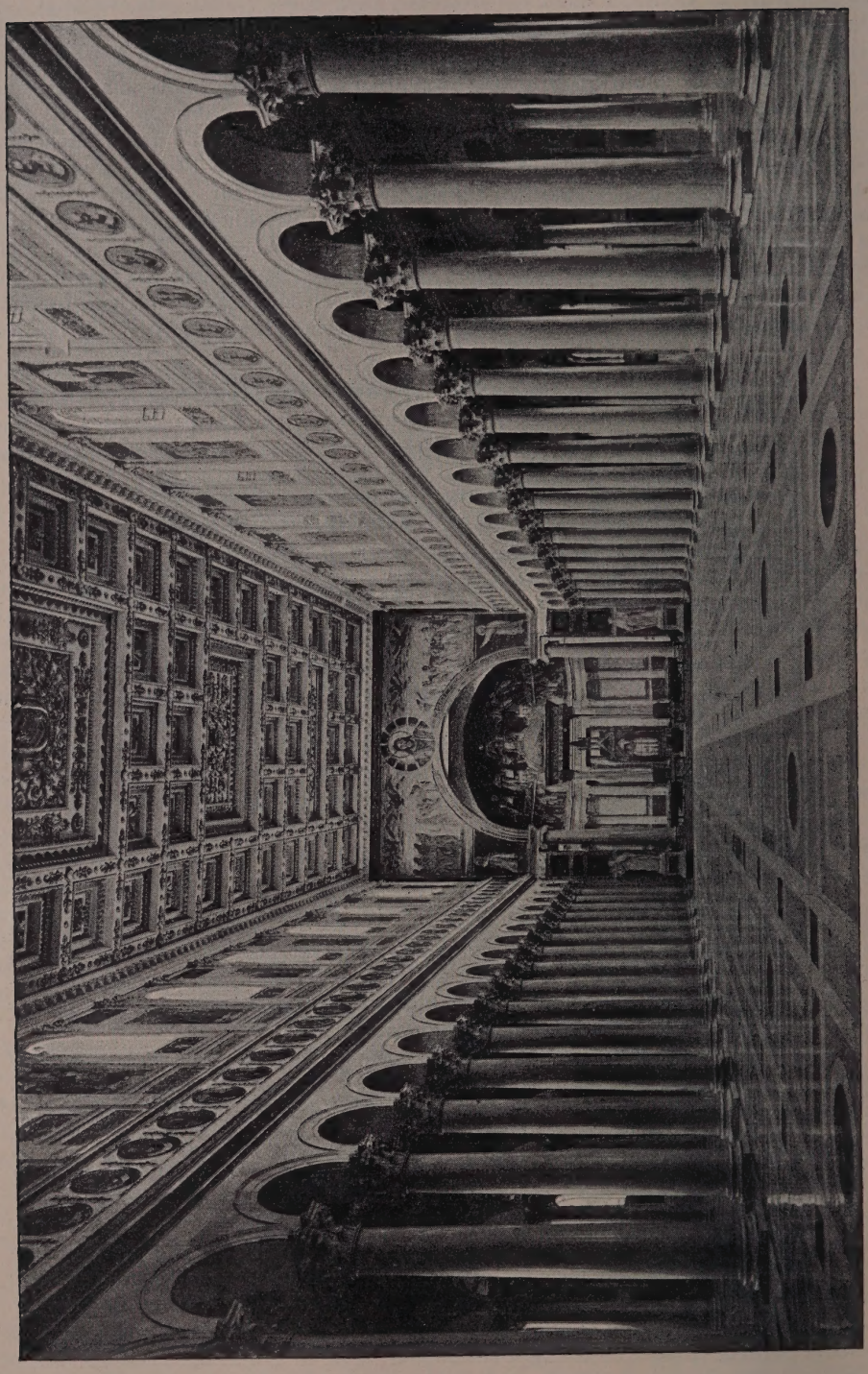


Abb. 6 Inneres der Basilika S. Paolo vor Rom

einem Torbau nach der Straße hin ausgestattet. In seiner Mitte liegt gewöhnlich ein Brunnen (Kantharus). Die an die Vorderseite der Kirche selbst sich anlehnende Halle ist als Vorhalle derselben ausgebildet. Die Räume des Atriums bildeten den Aufenthaltsort für die nicht vollberechtigten Gemeindeglieder, wie die Katechu-

Abb. 7 Inneres von S. Clemente zu Rom. (Nach Dehio und v. Bezold)

menen und die Büßenden; hier fanden auch die Taufen statt. Die eigentliche Kirche, das Gemeindehaus, ist ein langgestreckter Bau, durch zwei Säulenreihen in drei Schiffe geteilt, von denen das mittlere höher und breiter als die Seitenschiffe ist. Bei größeren Anlagen (Abb. 5) findet eine Fünfteilung statt. Die Überhöhung des Mittelschiffes über die Seitenschiffe ermöglicht die ausgiebige Beleuchtung des ersteren durch Fenster in den über die Dächer der Seitenschiffe emporsteigenden Obermauern (Abb. 6, 7, 9). Hierin lag der für die Raum-

gestaltung des Innern eigentlich fruchtbare Gedanke, der allerdings auch in der antiken Baukunst (Säulensäle der Ägypter, Bauten der hellenistischen Zeit) bereits auftaucht, aber in der Basilika zuerst mit voller Konsequenz zur Erzielung hoher, luftiger und heller Räume angewendet wurde. Die Säulenreihen zwischen den Schiffen (Arkaden) sind entweder durch einen fortlaufenden geraden Balken (Architrav) oder durch Bogen (Archivolte) überspannt; die darüber aufsteigende Wand bot bis zu den oberen Fenstern und zwischen diesen Raum für Gemälde oder Mosaikschmuck. Der Dachstuhl aus Balkenwerk war in der älteren Zeit wohl stets nach dem Innern zu durch eine bemalte Felderdecke geschlossen; später blieb zuweilen die Verschalung weg, so daß der Einblick in das Dachgesperre offen lag.

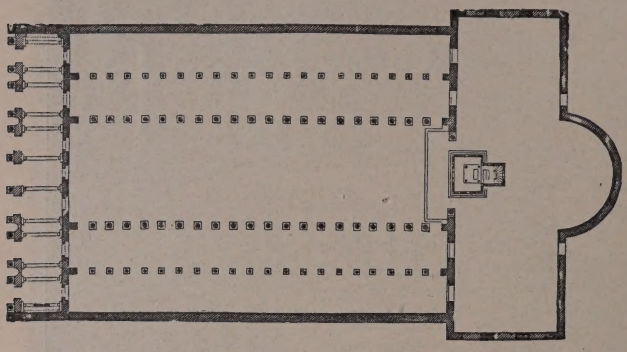


Abb. 8 Grundriß von S. Paolo vor Rom

Das Mittelschiff der Basilika, durch seine Dimensionen, die Beleuchtungsverhältnisse und seinen Wandschmuck als der Hauptraum herausgehoben, führte dem Ziel- und Endpunkt der ganzen Anlage zu: dem Priesterhause (Presbyterium, Chor) mit dem Altar. Auf der Grenze zwischen Langhaus und Chor, da, wo das Mittelschiff in einem mächtigen Bogen (Triumphbogen) abschloß, lag der Altar, gewöhnlich über dem Grabe eines Märtyrers (Confessio) errichtet, auf mehreren Stufen erhöht und mit einem Aufbau (Tabernakel, Ciborium) überdeckt. Man darf sich den Altar als Mittelpunkt eines Halbkreises denken, der die Peripherie der Chorapsis ergibt, des nischenförmigen, mit einer Viertelkugel gedeckten Ausbaus, welcher ringsumlaufend die Bänke für die Priester, im Hintergrunde den erhöhten Sitz des Bischofs enthielt. Die Apsis war meist fensterlos, aber an den Wänden und der Wölbung mit Mosaiken oder Malereien geschmückt und bildete in ihrem halben Dämmerlicht einen wirksamen Kontrast zu dem hellbeleuchteten Mittelschiff.

Das Bedürfnis nach Erweiterung des Raumes für die Priesterschaft und die Sänger führte bald dazu, auch den vor der Apsis liegenden Teil des Mittelschiffes mit Schranken zu umschließen und auf diese Weise zum Chor zu ziehen (Abb. 7). Eine mehr organische Lösung aber fand die Frage durch Einschieben eines Querschiffes zwischen Apsis und Langhaus. Dieser Bauteil — zunächst in den römischen Basiliken gebräuchlich — hatte annähernd die Breite des Mittelschiffs und ragte gewöhnlich an den Langseiten etwas über die Umfassungsmauern vor (Abb. 5 und 8). Der Altar rückte dann wohl auch bis an den vorderen Triumphbogen, mit welchem sich das Mittelschiff in das Querschiff öffnete (Abb. 8), so daß der mittlere Teil des letzteren zum Chor gezogen wurde.

So stellt sich in ihren wesentlichen Grundzügen die abendländische Basilika vom 4. Jahrhundert an, zumal in den großen römischen Kirchenbauten, dar. Dieser Basilikatypus ist die wichtigste Grundlage aller weiteren Entwicklung des mittelalterlichen Kirchenbaus geworden und muß daher zum Ausgangspunkt der Darstellung genommen werden; er ist aber weder die früheste, noch die alleinige oder auch nur die vollendetste Form des frühchristlichen Kirchenbaus, wie uns die Betrachtung der orientalischen Denkmäler noch lehren wird. Immerhin war darin ein

Raum geschaffen, der bei aller Einfachheit der Grundform ebenso den Anforderungen des ritualen Bedürfnisses zu genügen vermochte, wie er klar und bedeutsam seinen idealen Zweck in großen, monumentalen Zügen ausprägt. Schritt und Blick des Eintretenden werden sogleich unwiderstehlich durch die parallel sich hinziehenden Säulenreihen nach dem Ziel- und Endpunkte des Ganzen hingeführt, wo die Verwalter des göttlichen Mysteriums sich um den Altar scharen und vom hohen Bogen wie von der Wölbung der Apsis die feierlichen Gestalten Christi mit seinen Auserwählten groß und würdevoll ihm entgegenleuchten. Ihrer Anlage nach prägt die Basilika unzweifelhaft den Charakter des christlichen Gotteshauses in originaler Form aus; anders steht es aber mit ihrer architektonischen Durchbildung im einzelnen. Hier zeigt sich doch, daß es eine Verfallzeit der Kunst ist, in der sich die neue Bauform gestaltete.

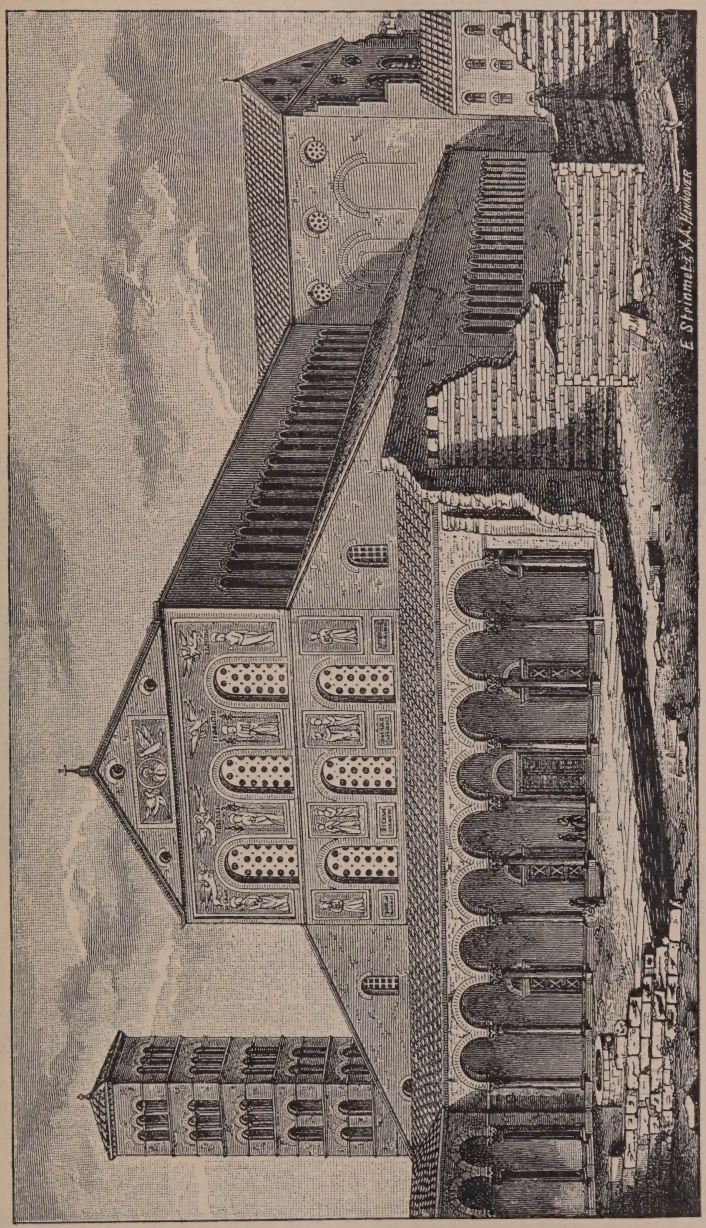


Abb. 9 Äußeres von S. Paolo vor Rom

Die Antike, so wie sie eben war, abgelebt und selbst technisch erschöpft und entartet, mußte ihren immerhin noch unverwüstlichen Schatz an Detailformen dem architektonischen Gerüst zur Bekleidung darleihen. Antike Säulenbasen, Schäfte und Kapitelle, antike Gebälke sind die Elemente, aus denen die altchristlichen Basiliken Struktur und Schmuck zusammenraffen. Man gebrauchte, so gut es gehen mochte, was man aus der

unermeßlichen, in Trümmer zerfallenden Herrlichkeit der antiken Kunstwelt herausreißen konnte. Daher sind die ältesten Basiliken die reichsten und schönsten hinsichtlich ihrer baulichen Details; je später, desto dürftiger, roher, verschiedenartiger werden diese; aber selbst in den ersten Zeiten scheute man sich nicht, die an Größe, Material, Schönheit und Arbeit heterogenen Säulenreste alter Tempel und Hallen in dieselbe Arkadenreihe neuer christlicher Gotteshäuser einzuzwängen. Zu lange Schäfte werden abgeschnitten, zu kurze durch höhere Basen oder Kapitelle verlängert; unter den Kapitellen selbst wechseln in derselben Säulenreihe alle Schattierungen korinthischer, kompositer und ionischer Formen.

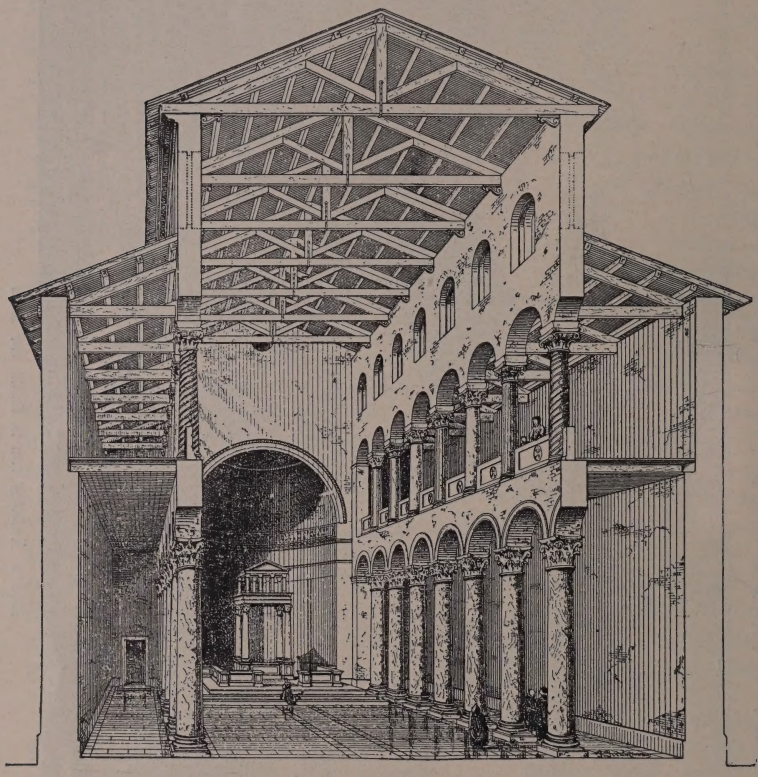


Abb. 10 Inneres von S. Agnes zu Rom

Daß bei solchem Verfahren jede Spur von den Verhältnissen und strengen logischen Gesetzen der antiken Architektur, von Interkolumnien, Gebälkgliederung und dergleichen verschwinden mußte, versteht sich von selbst. Verglichen mit der Monumentalität der römischen Kaiserbauten selbst des 3. Jahrhunderts, erscheint die altchristliche Bauweise primitiv und barbarisch. Der feine Sinn für eine bis in alle Details hinein vollendete Ausführung geht ihr vollkommen ab. Das Material ist meist Backstein, der ohne Sorgfalt behandelt wird. Die Decke wird in dem wenigst dauerhaften und am leichtesten zu behandelnden Material, in Holz, ausgeführt; weder die Steinbalkendecke der griechischen, noch die gewölbte Decke der römischen Baukunst kam in der abendländischen Basilika zur Anwendung. Die Lösung des Problems einer wirklich monumentalen Deckenkonstruktion blieb ihr für eine weit spätere Zeit vorbehalten.

Dennoch waren auch in der Form der ältesten Basiliken schon entschiedene Versuche zu einer künstlerischen Gestaltung zu erkennen, und wenn die plastisch-architektonische Gliederung bei eigener Armut nur von den Brosamen zehrte, die von der üppigen Tafel antiker Kunst abfielen, so wurden die ausgedehnten Malereien bald das Mittel, christliche Ideen und Anschauungen in großartiger Weise zum Ausdruck zu bringen. Auch hierin war zwar die antike Kunst Vorbild und Richtschnur, aber Geist und Bedeutung der neuen Werke nahmen doch sehr bald

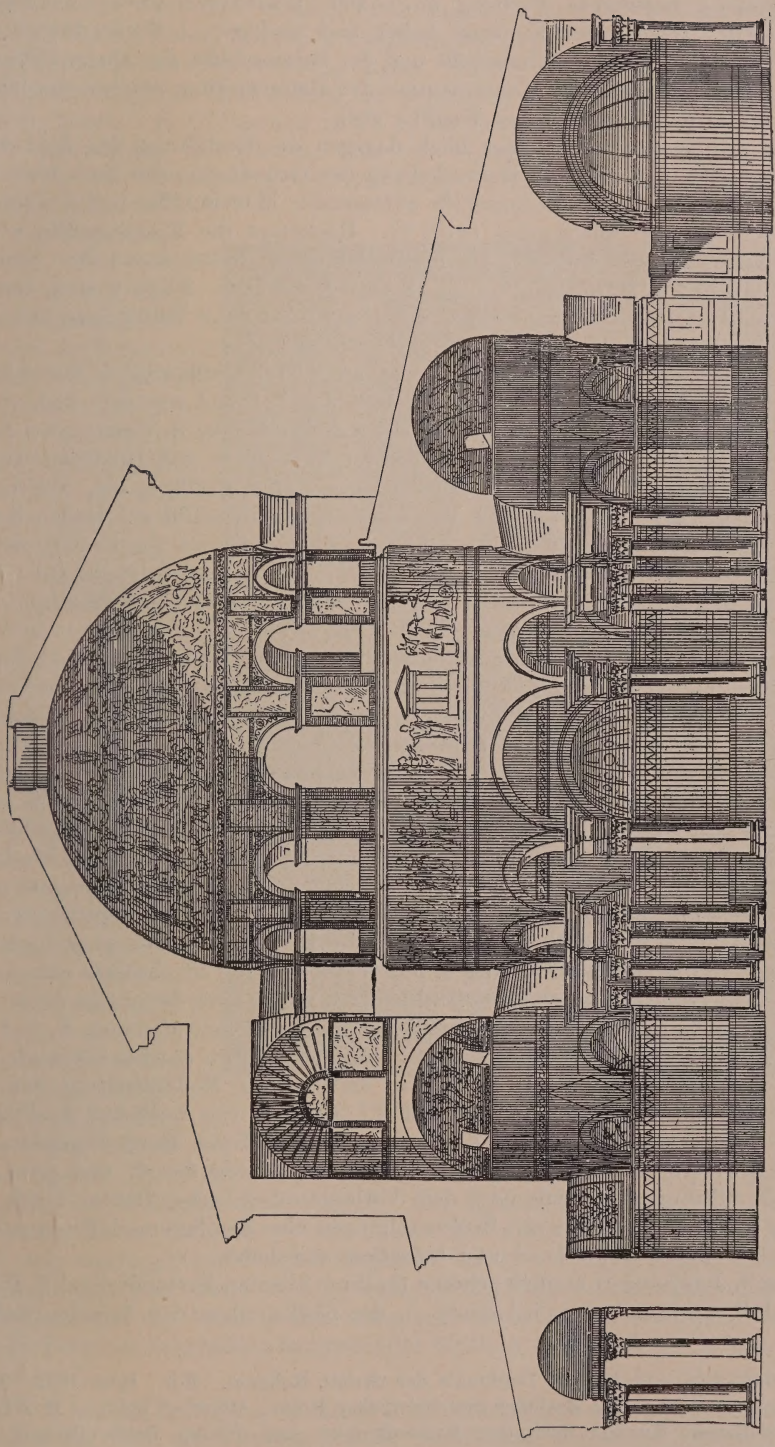


Abb. 11 Durchschnitt von S. Costanza bei Rom

eine selbständig bestimmte Färbung an. Der malerisch-perspektivische Eindruck des Innern, der Kontrast hoher und niedriger, hellbeleuchteter und dunkler Raumteile, wie des Mittelschiffs und der Seitenschiffe, des Querschiffs und der Apsis, endlich die strenge Konzentration der Raumwirkung machen die künstlerischen Werte der altchristlichen Basilika aus.

Ganz dürftig und schmucklos blieb dagegen die Gestaltung des Äußeren. Hier beschränkte man sich auf Hervorhebung der Grundform: des hoch über den abfallenden Pultdächern der Seitenschiffe aufragenden Mittelschiffes und des kräftig sich dagegensetzenden Querhauses (Abb. 9). Höchstens die Eingangsseite wurde mit Mosaikdarstellungen bedeckt; die Fensteröffnungen treten durch ihre Füllung mit durchbrochenen Marmorplatten als Schmuck hervor. Türme sind erst in verhältnismäßig später Zeit und immer nur freistehend ohne Verbindung mit dem Kirchengebäude aufgeführt worden.

Unter den erhaltenen Basiliken[1]) war an Alter, Großartigkeit der Anlage und Pracht der Ausstattung die im Jahr 1823 durch Brand zerstörte und neuerdings, leider in zu modernem Geiste wiederhergestellte Kirche S. Paolo vor Rom die vornehmste (Abb. 6, 8, 9). Seit 386 unter Theodosius und Honorius erbaut, nimmt sie an Großräumigkeit den ersten Platz unter allen Basiliken ein. Das Langhaus hat fünfschiffige Anlage, indem das ungeheure Mittelschiff auf beiden Seiten von zwei niedrigen Seitenschiffen begleitet wird. Achtzig Säulen von Granit erheben sich in vier Reihen, durch Rundbogen verbunden. Vor der Apsis ist ein Querschiff von gleicher Breite wie das Mittelschiff eingeschoben, in welchem sich über der Grabplatte des Apostels Paulus der Altar erhebt. Gegen das Querhaus öffnet sich das Hauptschiff in einem 14 m weiten Triumphbogen, der auf zwei kolossalen Säulen ruht. Apsis, Querschiff und die Wände des Triumphbogens prangten im Glanze großartiger Mosaiken und auch die übrigen Wände des Innern waren mit Gemälden bedeckt. Ein ausgedehntes, von Säulenhallen umgebenes Atrium legte sich der Vorderseite vor, die vollständige Anlage einer Basilika ersten Ranges vollendend. — Noch aus Konstantins Zeit stammte die durch den Neubau von S. Peter im 16. Jahrhundert zerstörte alte Peterskirche (Abb. 5), die ebenfalls ein fünfschiffiges Langhaus, bedeutendes Querschiff und ausgedehntes Atrium besaß und im Eindruck schlichter Erhabenheit, Macht und Würde der erstgenannten ähnlich gewesen sein muß.

Von den übrigen römischen Basiliken gehört die später modernisierte und doch immer noch sehr schöne von S. Maria Maggiore ihrer ursprünglichen Anlage nach in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts. Sie ist ebenfalls sehr stattlich, jedoch nur dreischiffig, und ihre Säulenreihen zeigen noch die antike Architravverbindung, wie sie auch S. Peter hatte. Aus derselben Zeit stammen S. Sabina auf dem Aventin mit 24 schönen Säulen, die alle demselben antiken Gebäude entnommen sind, und S. Pietro in Vincoli, trotz seiner Modernisierung ein imposanter Bau mit 15 m breitem Mittelschiff. Kleiner, von zierlicher Ausbildung und anmutigen Verhältnissen sind die beiden vor den Toren Roms liegenden Basiliken S. Lorenzo und S. Agnese (Abb. 10), vom Ende des 5. und dem Anfang des 7. Jahrhunderts, beide nach dem Vorbilde oströmischer Bauten durch Anlage eines Emporengeschosses mit Säulenstellungen über den Seitenschiffen von dem gewöhnlichen Typus abweichend und besonders anziehend.

Dem 9. Jahrhundert endlich gehören (in ihren ältesten Bestandteilen) S. Prassede und S. Clemente an, bei denen in die Säulenreihen der Arkaden sich in

---

[1]) *Gutensohn* und *Knapp*, Denkmale der christl. Religion. Fol. Rom 1822. Dazu der Text von *C. Bunsen*, Die Basiliken des christlichen Roms. München 1842. — *H. Hübsch*, Die altchristlichen Kirchen nach den Baudenkmalen und älteren Beschreibungen etc. Fol. Karlsruhe 1858 ff.

rhythmischer Wiederkehr einzelne Pfeiler mischen, in ersterer sogar mit einer weiteren Umbildung der Konstruktion, da von ihnen Querbögen mit Mauern aufsteigen, welche dem Dachstuhl als Unterstützung dienen. So keimen aus der alten Grundform neue Elemente baulicher Entwicklung, in welchen sich spätere Umgestaltungen bereits ahnen lassen. S. Clemente (Abb. 7) ist besonders wichtig durch die erhaltene alte Einrichtung des Chors. Vor dem eigentlichen Presbyterium schiebt sich noch ein mit Marmorschranken umschlossener Raum für die niedere Geistlichkeit und die Sänger weit in das Mittelschiff hinein. Zur Seite erheben sich über den Schranken die beiden Ambonen, erhöhte Lesepulte, von denen aus die beim Gottesdienst gebräuchlichen Abschnitte aus den Evangelien (auf dem Ambo rechts vom Altar) und aus den Episteln (links vom Altar) verlesen wurden.

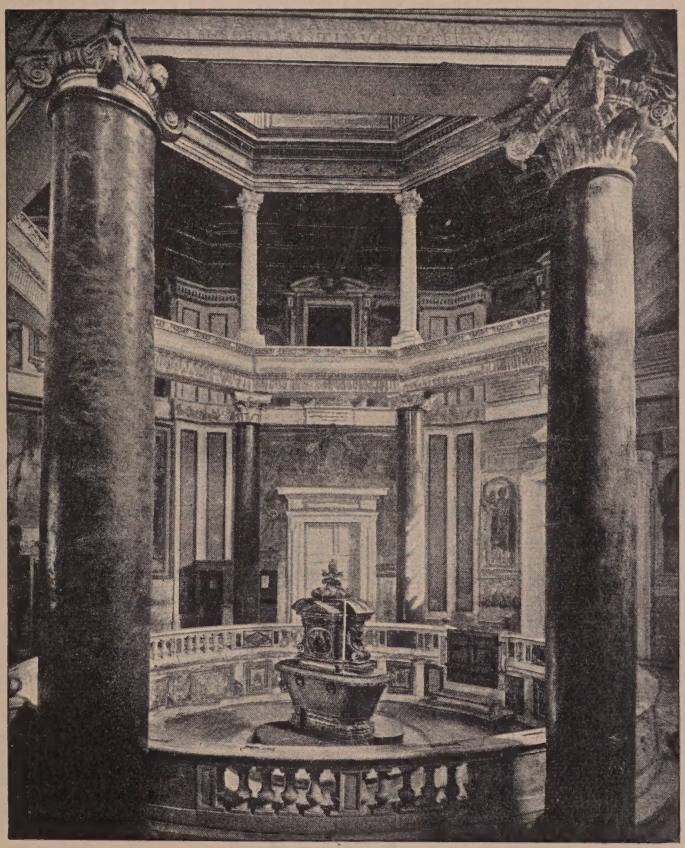


Abb. 12 Inneres des Baptisteriums des Lateran in Rom

Neben den Langhausbau der Basilika stellt sich als eine zweite Hauptform der altchristlichen Architektur der Zentralbau,[1]) d. h. die Anlage des Bauwerks in gleichmäßiger Ausbreitung um einen Mittelpunkt und mit straffer Beziehung aller Teile auf die Vertikalachse. Daraus ergibt sich als vorwiegende Form des Grundrisses der Kreis oder das Polygon, als Form des Daches die Wölbung oder Kuppel. Der ästhetisch schönen und bedeutsamen Wirkung dieser Bauform — für welche die römische Zeit in dem Pantheon ein ewig mustergültiges Beispiel hingestellt hatte — entsprach nicht ihre praktische Bedeutung für den Gottesdienst; es fehlte die Möglichkeit einer organischen Einfügung des Chors und des Altars in das streng gegliederte Schema des Grundrisses. Daher ist die Form des Zentralbaus hauptsächlich für Grab- und Taufkapellen und, wenigstens

[1]) *Isabelle*, Les édifices circulaires et les dômes, classés par ordre chronologique, 1855. — *R. Rahn*, Über den Ursprung und die Entwicklung des christl. Zentral- und Kuppelbaus. Leipzig 1866.

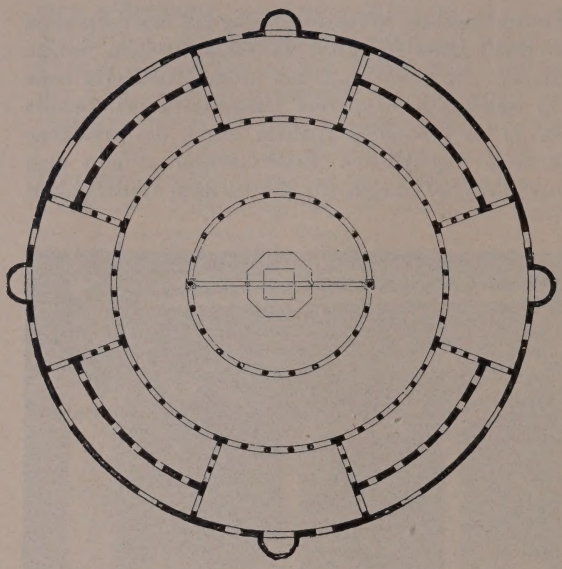


Abb. 13 Grundriß von S. Stefano rotondo in Rom

im Abendlande, nur ausnahmsweise auch für Gemeindekirchen zur Anwendung gelangt. Die verhältnismäßig seltenen Beispiele haben fruchtbare und bedeutungsvolle Baugedanken aus dem Altertum in die christliche Zeit hinübergerettet, welche in der Renaissance zu neuer Schönheit aufleben sollten.

Die römischen Zentralbauten gehen meist über die einfachste Form des von einer Kuppel gedeckten Mauerzylinders hinaus, indem sie durch Einstellen eines Säulenkranzes den höher hinaufgeführten Mittelbau von dem Umbau scheiden. Dies ist z. B. der Fall in der Grabkapelle der Tochter Konstantins († 354 n. Chr.), der jetzigen Kirche S. Costanza bei Rom (Abb. 11). Dieser älteste bedeutende Zentralbau Roms aus christlicher Zeit besteht aus einem von Säulenpaaren getragenen, von einer Kuppel bedeckten höheren Mittelraum, an den sich ein gleichfalls (mit Tonnengewölben) überwölbter Umgang legt. In dem Mauerring des Umbaus sind Nischen ausgespart; das Ganze ist nach der Art der altrömischen Rundtempelchen von einem Portikus (links auf dem Durchschnitt) umgeben. Eine gewölbte Vorhalle (rechts auf dem Durchschnitt) unterbrach den Säulengang und störte einigermaßen die zentrale Tendenz des Ganzen.

Von Taufkapellen besitzt Rom im Baptisterium des Lateran (Abb. 12) ein gleichfalls noch in sehr frühe Zeit (5. Jahrhundert) zurückgehendes Beispiel. Auf achteckigem Grundriß errichtet, zeigte das vielfach veränderte Innere ursprünglich einen schlanken, zweigeschossigen Mittelbau auf acht antiken, durch zierliche Architrave verbundenen Säulen, über denen sich eine zweite, niedrigere Säulenstellung erhob.

Rätselhaft seiner ursprünglichen Anlage und Bestimmung nach ist der bedeutende Rundbau von S. Ste-

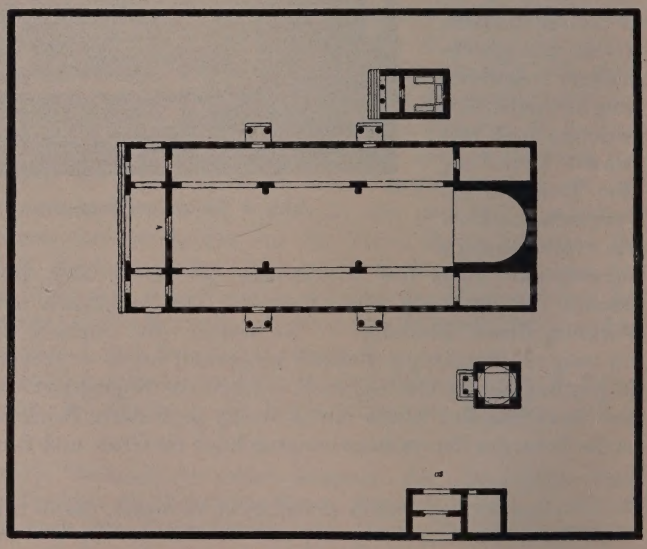


Abb. 14 Basilika mit Peribolos in Ruweha

fano rotondo in Rom (Abb. 13), angeblich 468 n. Chr. unter Papst Simplicius geweiht. Vielleicht haben wir auch hier einen sepulkralen Bau zu erkennen. Die ursprüngliche Anlage desselben zeigt einen — offenen oder flachgedeckten? — Mittelbau zwischen zwei Umgängen, deren äußerer von radialen Kreuzarmen durchbrochen wird, zwischen die sich, innerhalb einer kreisförmigen Umfassungsmauer, schmale Höfe einfügen.

C. Der Osten und Byzanz

Noch ehe in Rom das Christentum seinen Sieg durch die geschilderten großartigen Denkmale feierte, erhoben sich in den weiten Ländergebieten des Orients wahrscheinlich nicht minder zahlreiche und bedeutende Gotteshäuser als friedliche Zeugen der neuen Kultur. Denn wie der Weg des Evangeliums vom Osten ausging, so werden wir hier — insbesondere in den blühenden Kulturzentren der hellenistisch-orientalischen Welt, wie Alexandria, Antiochia, Ephesus u. a. — entscheidende Anstöße für die Entwicklung des christlichen Kultgebäudes, der Basilika, zu suchen haben. Sicher vorbasilikale Anlagen freilich sind hier bisher ebensowenig gefunden wie im Westen; doch fehlt es nicht an Hinweisen auf eine ältere, zugleich reichere und mannigfaltigere Entwicklung, die erkennen lassen, daß die Basiliken des römischen Typus nur als eine bedeutsame Teilerscheinung aufgefaßt werden dürfen. Als dem Orient und dem Occident gemeinsame Kernform stellt sich schließlich nur das langgestreckte, zumeist mehrschiffige Gemeindehaus heraus; aber schon die basilikale Überhöhung des Mittelschiffs fehlt zuweilen im Osten. Fast regelmäßig sind dagegen Emporen über den Seitenschiffen, offenbar zur Trennung der beiden Geschlechter beim Gottesdienste.

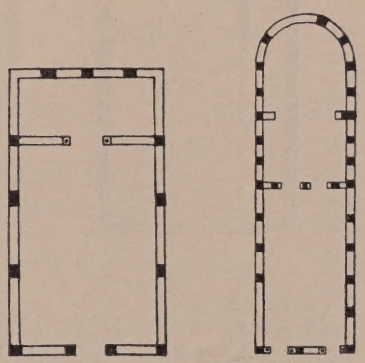


Abb. 15 Grundrisse einschiffiger Kirchen in Nordafrika. (Nach Witting)

Ganz abweichend und im einzelnen sehr verschiedenartig ist die Gestaltung der Eingangs- wie der Chorseite. Ein ausgebildetes Atrium fehlt fast immer und wird durch eine innere Vorhalle (Narthex) ersetzt; zuweilen ist auch der schon beim griechischen Tempel übliche, den ganzen Bezirk des Gotteshauses und etwaige Nebengebäude umschließende große Hof (Peribolos) beibehalten (Abb. 14). Ein Querschiff findet sich selten, dagegen wird die Chorpartie zumeist durch zwei die Hauptapsis begleitende Nebenapsiden („Prothesis“ und „Diakonikon“ benannt, nach ihrer Verwendung im Ritus der orientalischen Kirche) erweitert und reicher ausgestaltet; dabei herrscht größte Mannigfaltigkeit in der Bildungsweise der drei Chornischen, die halbrund, polygonal oder rechteckig geschlossen oder auch ganz in den rechteckigen Gesamtgrundriß der Kirche einbezogen werden. So enthält schon die Planbildung der morgenländischen Basilika, soweit sie überhaupt als typisch festgelegt gelten darf, den Niederschlag sehr verschiedener Entwicklungsrichtungen. Noch bedeutungsvollere Gegensätze machen sich im Aufbau geltend: neben die hellenistische Flachdecke tritt der orientalische Gewölbe- und Kuppelbau und gibt den Anstoß zu architektonischen Gestaltungen, die von dem Schema der abendländischen Basilika weit abführen und in eigenartiger Weise den Übergang zum Zentralbau vorbereiten.

Den römischen Basiliken verhältnismäßig am nächsten stehen die Kirchen Nordafrikas,[1]) die, wenn auch in Trümmern liegend, zahlreich und gut be-

[1]) Service des monuments antiques de l'Algérie. Bd. II: *St. Gsell*, Les monuments antiques. Paris 1901.

kannt sind. Kunstgeschichtlich von besonderem Interesse erscheinen darunter einige kleinere und ganz primitive Anlagen, wie zu Henchir-el-Atech und Bir-ben-Zireg, die nur aus einem rechteckigen oder halbrund geschlossenen Raume bestehen, in dem das Presbyterium durch eine Quermauer mit weiter Öffnung abgeteilt ist (Abb. 15): sie besitzen einen gewissen Anspruch darauf, uns eine hypothetische Urform der Basilika zu vergegenwärtigen. Eine ganz ähnliche Bildungs-

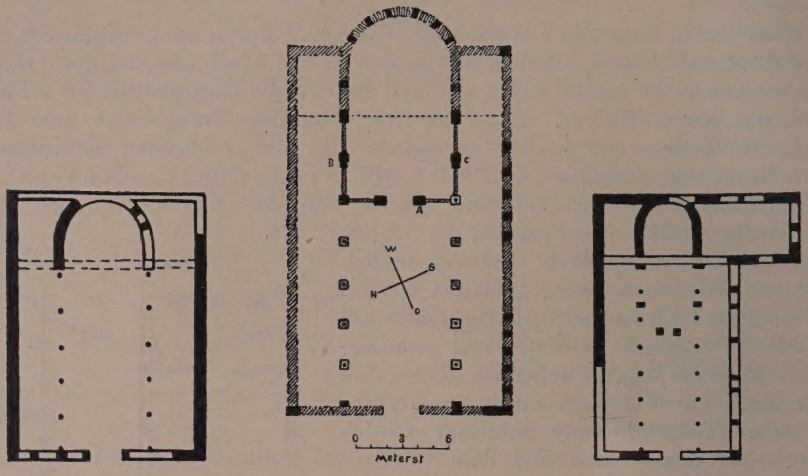


Abb. 16 Grundrisse nordafrikanischer Basiliken. (Nach Witting)

weise des Presbyteriums findet sich aber auch bei ausgesprochen basilikalem Grundriß: die regelmäßig von Seitenräumen begleitete Mittelapsis tritt meist nicht nach außen hervor (Abb. 16). Zu den frühesten und stattlichsten Gebäuden dieser Art gehört die Basilika des Reparatus bei Orléansville, 325 erbaut, fünfschiffig, mit Pfeilern, die Apsis über einer Gruft erhöht. Eine zweite Apsis wurde später als Grabstätte des Bischofs Reparatus hinzugefügt (Abb. 17). Eine fünfschiffige Basilika mit zwei Säulen- und zwei Pfeilerreihen, sowie einer geradlinig ummauerten Apsis ist auch bei dem heutigen Tefaced (Tipaza) erhalten.

Die Anwendung eines monumentalen Steinquadern- und Gewölbebaus auf die Form der Basilika lassen zuerst die Denkmäler Syriens erkennen, dessen führende Bedeutung für alle Gebiete der bildenden Kunst in den ersten christlichen Jahrhunderten immer stärker hervortritt. Von seiner hoch ausgebildeten Architektur haben sich fast nur in den östlichen Teilen des Landes (Zentralsyrien) ausreichende Reste erhalten. Sie stammen aus dem 2. bis 6. Jahrhundert und sondern sich in zwei Gruppen, deren südliche dem heutigen Haurân angehört, während die nördliche sich in dem Gebiete zwischen Aleppo, Antiochien und Apamea ausdehnt. Man findet dort über hundert Ortschaften mit ganzen Straßen- und Häuserreihen, mit Kirchen, Klöstern, Gräberstätten, mit Villen und Thermen im wesentlichen noch so erhalten, wie sie beim Andringen des Islam im 7. Jahrhundert von ihren Bewohnern verlassen worden sind. Die Bauten im Haurân haben ihre Eigenart dadurch erhalten, daß der völlige Holzmangel zu ausschließlicher Steinkonstruktion zwang. Dies bedingte die Einführung des Pfeilers, der Bogenwölbung und des im

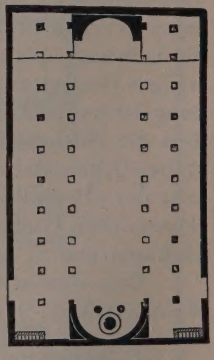


Abb. 17 Grundriß der Basilika zu Orléansville

allgemeinen schweren und derben Formencharakters. Selbst die Wohnhäuser dieser Gegend sind in starkem Quaderbau mit steinernen Deckbalken und monumentalen Giebeldächern errichtet (Abb. 18). Die frühen Basiliken, namentlich eine zu Tafkha (Abb. 19), bilden ihre drei Schiffe durch Pfeiler, von welchen Quergurtbögen zur Aufnahme der aus großen Granitplatten gefügten Decke gespannt sind. Über den Seitenschiffen sind Emporen angebracht und dadurch sämtliche Räume zu gleicher Höhe emporgeführt. Die horizontalen Steindecken bilden zugleich das Dach dieses streng und primitiv ganz in Granit errichteten Gebäudes. Eigentümlich ist der Grundrißbildung in Tafkha die Anlage eines Turmes neben dem linken Seitenschiffe (vgl. Abb. 19). Die Apsis, welche hier die übliche Form

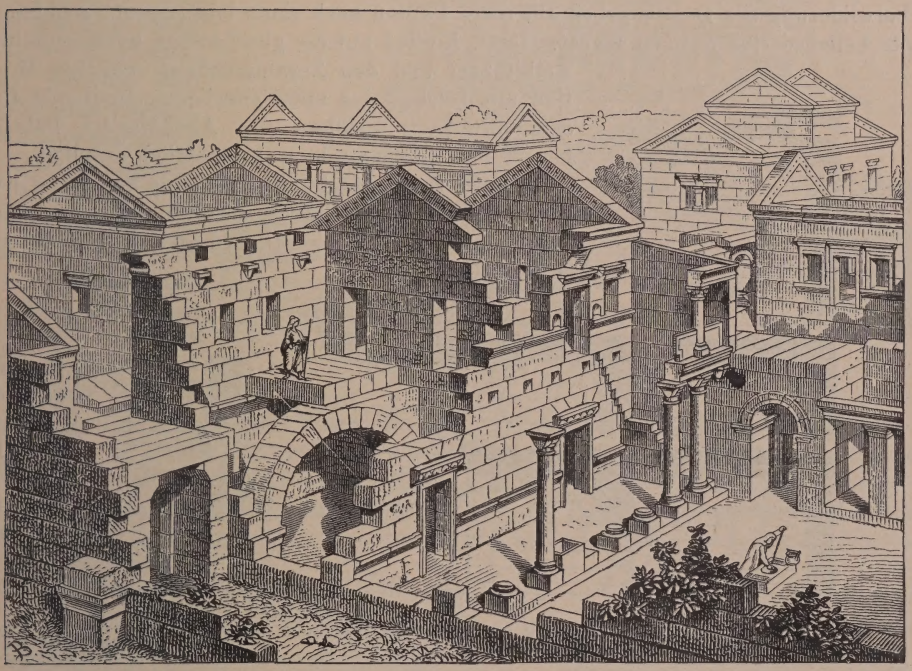


Abb. 18 Gebäudegruppe von Djebel-Riha im Haurân

hat, fehlt in einer ganz ähnlich gestalteten Anlage zu Chaqqa, die wohl fälschlich auf antiken Ursprung zurückgeführt wird.

In der antiochenischen Gruppe tritt schon früh die Säulenbasilika mit Holzbalkendecke, und zwar ausschließlich dreischiffig, ohne Querhaus, mit meist eingezogener, rechtwinklig umschlossener Apsis (wie in Ruweha, Abb. 14) und mit niedrigen Seitenschiffen ohne Emporen auf. An der Eingangsseite ist in der Regel eine Vorhalle mit offenem Portikus, bisweilen darüber eine zweite Arkadenstellung angebracht; selbst der Turmbau verbindet sich mehrmals mit der Fassade (Abb. 20). Die Gliederungen dieser Gebäude sind noch in klassischer Formensprache durchgeführt, wenngleich dieselbe zusehends sich umgestaltet, im Ornamentalen zu trockenerer Zeichnung und allmählich zu frei barbarisierter Behandlung übergeht. Dies gibt sich besonders in der Bildung der Säulenkapitelle zu erkennen, welche die erstarrten Formen der antiken Ordnungen mit dem christlichen Sympol des Kreuzes verbinden (Abb. 21, 22). Basiliken dieser Art finden sich zu Kherbet-Hâß und El Barah, an beiden Orten mit umfangreichen Klosteranlagen verbunden,

zu Kalat-Sema'n und Deir Seta, ferner mit durchaus geradlinigem Chor zu Hâß und zu Behioh, dagegen mit rund oder polygonal vortretender Apsis zu Baquza und Turmanin (Abb. 20), wobei dann eine Gliederung der Nische mit Säulenstellungen vorkommt, die an spätromanische Bauten erinnert (Abb. 23). Vereinzelt tritt auch die Pfeilerbasilika zu Ruweha und Qalb-Luzé auf. Eine besonders eigenartige Anlage ist die Klosterkirche des hl. Simon Stylites zu Kalat-Sema'n, eine Anordnung von vier dreischiffigen, nach den Himmelsrichtungen orientierten Basiliken um einen zentralen Denkmalsplatz, auf dem einst unter freiem Himmel die Säule des wunderlichen Heiligen stand, das Ganze eine großartig gedachte Baugruppe unter Zugrundelegung des Kreuzschemas und dadurch von großer vorbildlicher Bedeutung für die Folgezeit. — Trotz der eindringenden Verwilderung des Details geben alle diese Bauten noch einen lebendigen Nachklang der hellenisierten antiken Kunst. Ihren Einfluß auf die gleichzeitige byzantinische Architektur und den Zusammenhang mancher Motive mit solchen der mittelalterlichen Baukunst in den entfernten Ländern des Abendlandes haben neuere Forschungen sehr wahrscheinlich gemacht.

Denn was an Architekturresten in Zentralsyrien durch besondere Umstände erhalten geblieben ist, bildet nur einen sehr kleinen und lokal beschränkten

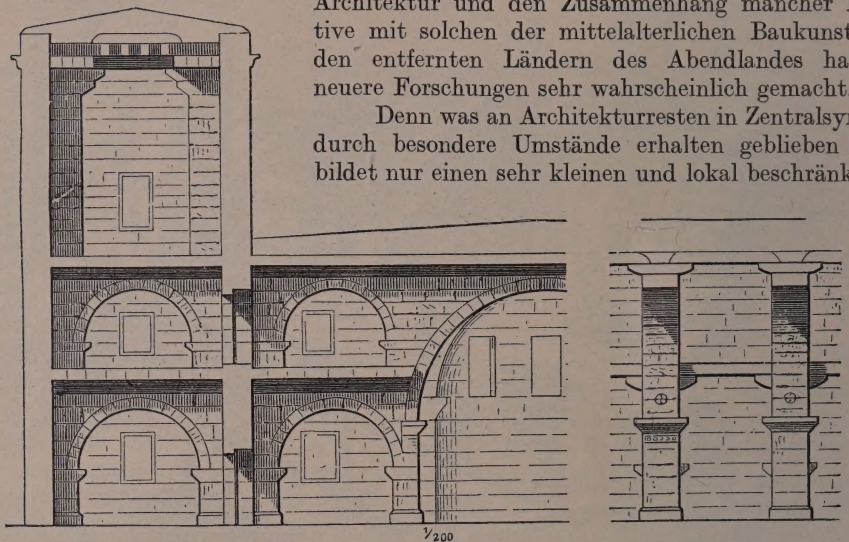


Abb. 19 Querschnitt und System der Basilika zu Tafkha

Teil der gewaltigen Bautätigkeit, welche ganz Kleinasien und die nach Süden angrenzenden Gebiete noch während des 4. und 5. christlichen Jahrhunderts aufzuweisen hatten. Neuere Expeditionen und Forschungen haben genug davon klargestellt, um unsere Vorstellungen von dem Umfang und dem kunstgeschichtlichen Wert der vorderasiatischen Architektur in dieser Epoche bedeutend zu erweitern.[1]) Handelt es sich doch hier um das Erbe der monumentalen Baukunst, welche an den großen Kulturzentren des hellenistischen Ostens einst gepflegt worden war. Mit hellenistischen Elementen, wie sie von den Küstenstrichen her eindrangen, verbanden sich darin uralte orientalische Einflüsse, die in den inneren Teilen des Landes auch die griechische Kultur niemals ganz zu verdrängen vermocht hatte. Die Kreuzung derselben ergab einen Reichtum an architektonischen Ideen und Fertigkeiten, dem das Abendland in dieser Epoche nichts an die Seite zu stellen hat. Kleinasien

[1]) Die Resultate sind zusammengefaßt und verarbeitet in *J. Strzygowskis* epochemachendem Buche: Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig 1903. Die tiefeindringenden und weitblickenden Untersuchungen desselben können hier nur in einigen Hauptpunkten skizziert werden.

und Nordsyrien erscheinen danach als wichtige Schauplätze der kunstgeschichtlichen Entwicklung, von denen aus ein Strom fruchtbarer Anregung sich ununterbrochen nach Westen hin ergossen hat.

Im einzelnen lassen sich vorläufig vier Haupttypen des kleinasiatischen Kirchenbaus unterscheiden. Die Basilika kommt in einer doppelten Form vor: als Säulenbau mit flacher Holzbalkendecke, Atrium und Narthex, auf offenbar hellenistischer Tradition fußend, und als Pfeilerbau mit Tonnengewölben und einer von turmartigen Aufbauten flankierten, in Arkaden sich öffnenden Fassade, wie in Zentralsyrien (Abb. 24). Auch die Anlage von Fenstern in den Seitenschiffen und Apsiden — wie sie dann z. B. in die Basiliken Ravennas übergegangen ist — erscheint hier als typisch und durch das Tonnengewölbe, welches eine zureichende Oberlichtbeleuchtung ausschloß, praktisch erfordert. Unter den Detailformen treten die an den Pfeiler angearbeiteten Halbsäulen und der häufig benutzte Hufeisenbogen als charakteristische Besonderheiten hervor. Beispiele der gewölbten Basilika finden sich in Binbirkilisse, Andaval und Tschardagh-Kjöi.

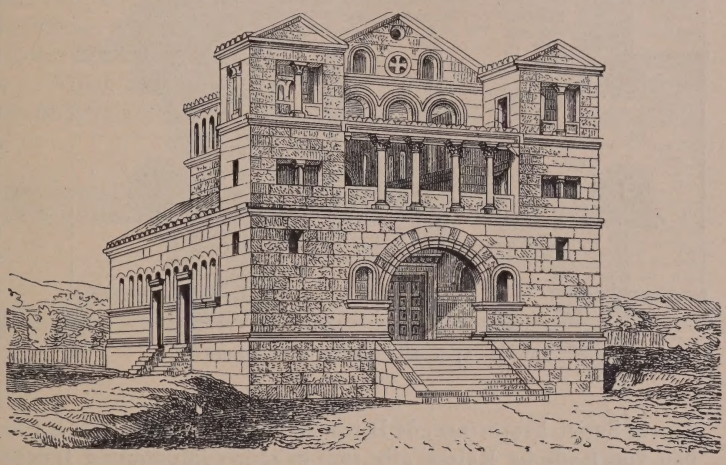


Abb. 20 Fassade der Basilika in Turmanin

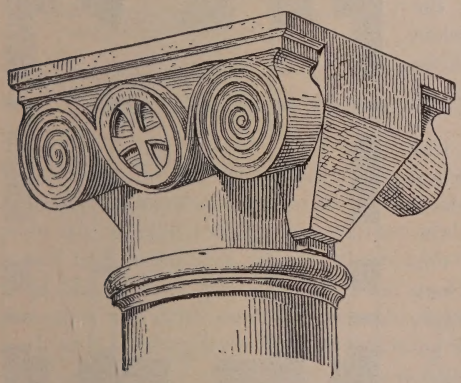


Abb. 21 Kapitell in El Barah

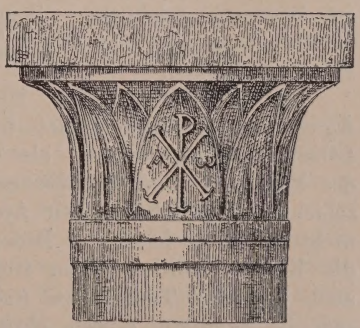


Abb. 22 Kapitell aus Bovillae

Einzelne südkleinasiatische Bauten haben, wie die syrischen und nordafrikanischen Basiliken, auch Nebenapsiden zu seiten der Hauptapsis; Mischformen zwischen dem hellenistischen und orientalischen Typus finden sich in den Grenzgebieten längs des Tauros. — Ganz orientalisch und aus dem asiatisch-persischen Grabbau herausgewachsen ist der Oktogonalbau, wie er in zum Teil großartigen Denkmälern des 4. und 5. Jahrhunderts (Wiranschehr u. a.) auftritt. Und zwar finden

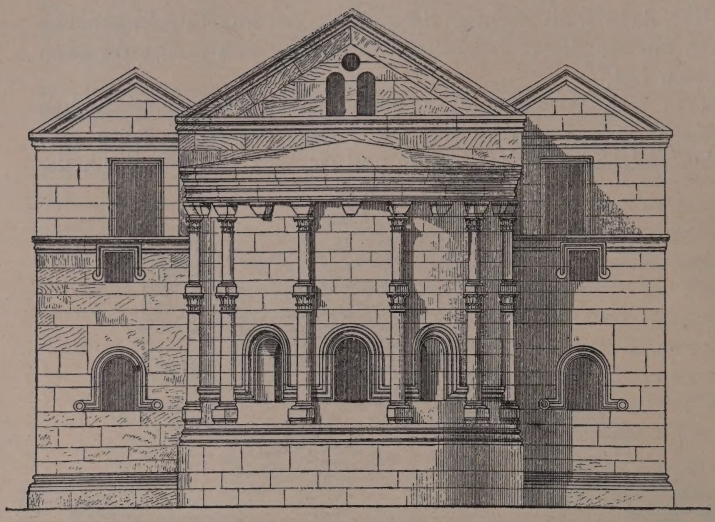


Abb. 23 Apsis der Basilika in Qalb-Luzé

sich darunter das ins Kreuz eingeschriebene Oktogon mit Emporen und andere komplizierte Formen, die als Vorläufer selbst für die kunstvollsten Zentralbauten Konstantinopels, Ravennas und Mailands gelten dürfen. — Ein dritter Haupttypus ist die Kuppelbasilika, d. h. die Basilika mit einer Kuppel im Hauptschiff, wofür Kodscha Kalessi in Kilikien (Abb. 25) und Kasr ibn Wardan in Syrien hervorragende Beispiele liefern. Der noch als Ruine prachtvolle Quaderbau von Kodscha Kalessi gibt sich in seiner imposanten Innenarchitektur (Abb. 26) deutlich als eine Vorstufe der Sophienkirche in Konstantinopel zu erkennen. Endlich geht auch die Form der Kreuzkuppelkirche, der als Einheit ein nach allen vier Seiten mittelst Bogen nach Nebenräumen hin sich öffnendes Quadrat zugrunde liegt, ihrem Ursprung nach auf Asien zurück, wie wiederum Bauten in dem wichtigen Binbirkilisse, aber auch in Ephesus und Trapezunt und in letzter Linie die Grundrißbildung kappadokischer Felsenkirchen zu beweisen scheinen. Seine eigentliche Durchbildung aber hat dieser Typus erst in Byzanz gefunden.

Neben Syrien und Kleinasien war Ägypten ein Hauptgebiet frühchristlichen Lebens und insbesondere als Ursprungsland des Einsiedler- und Mönchstums für die Geschichte der altchristlichen Architektur von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Denn die Klöster wurden schon früh die Träger auch baulicher Traditionen, und so sind gerade in Ägypten, dessen christliche Kunstepoche man zumeist unter dem Namen der „Koptischen Kunst“ zusammenfaßt, wichtige Anregungen für den Kirchenbau weithin verbreitet worden.[1]) Der Typus des Dreikonchenchors als Abschluß einer Basilika tritt hier vielleicht zuerst und jeden-

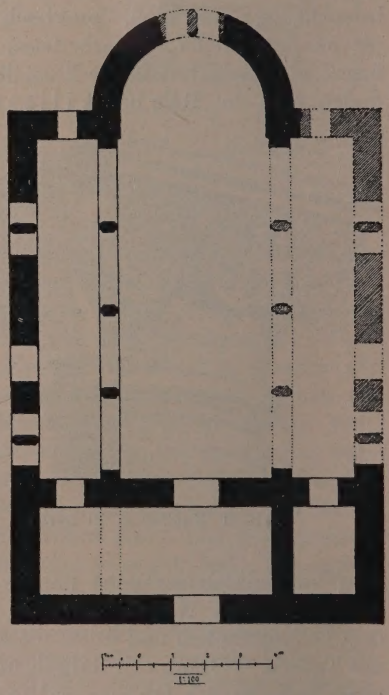


Abb. 24 Grundriß einer Pfeilerbasilika in Binbirkilisse. (Nach Strzygowski)

[1]) *A. Goyet*, L'Art Copte. Paris 1902.

falls in monumentalster Form auf: ein mittleres Kuppequadrat, von drei Halbkreisnischen umgeben, deren Peripherie wieder mit einer zweigeschossigen Nischen- und Säulenstellung besetzt ist. So erscheint diese Chorbildung — in Einzelheiten mit Kodscha Kalessi verwandt — in den beiden dem 5. Jahrhundert entstammenden Klosterkirchen von Anba Schenute und Anba Bisschoi bei Sohag in Oberägypten.

Die byzantinische Architektur bedeutet eine neue Phase der kunstgeschichtlichen Entwicklung; in ihr kommt alles, was der Osten an schöpferischen Ideen auf dem Gebiete der Baukunst hervorgebracht hat, zusammengefaßt zu monumentalem Ausdruck. Neben Rom war Konstantinopel seit dem 4. Jahrhundert der wichtigste Mittelpunkt der Kunstentwicklung. Wie in den Denkmälern

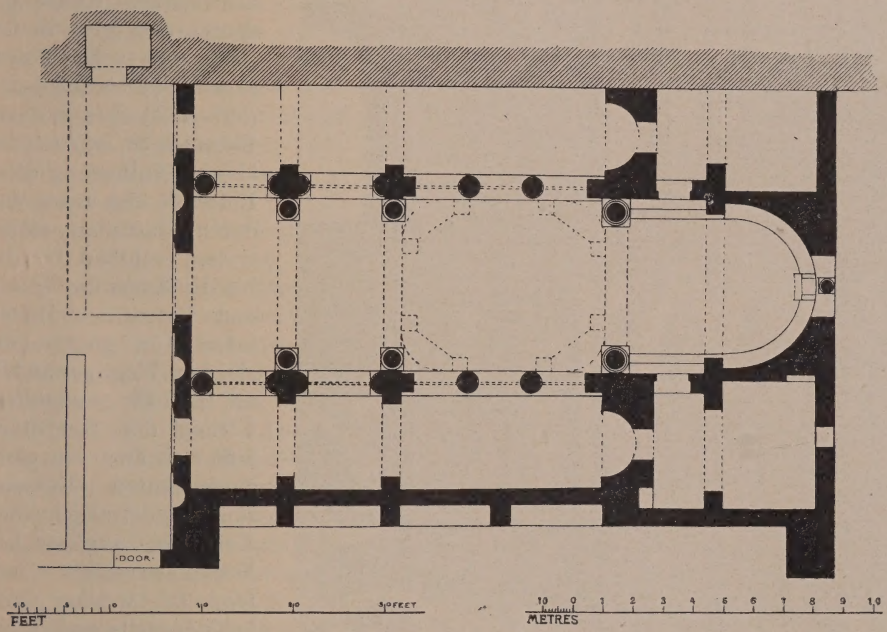


Abb. 25 Grundriß der Kuppelbasilika von Kodscha Kalessi. (Nach Strzygowski)

Roms sich die auf dem Boden des alten Weltreichs herangebildete antik-christliche Kunst konzentriert, so in Byzanz die Kunst des neuen Weltreichs, die gleich jener die Antike fortsetzt, nur unter andersgearteten Bedingungen und deshalb in neuen und wesentlich selbständigeren Formen. Zwar bezeichnete Konstantin seine neue Hauptstadt gern als Neu-Rom und die Bewohner des Reiches nannten sich Romaier, wie denn auch die gesamte Staatsorganisation, Sprache, Gesetz und Sitte noch auf Jahrhunderte hinaus römisch blieben. Aber Konstantinopel lag doch auf griechischem Boden, dem asiatischen Osten zugewandt. Hellenismus und Orient berührten sich hier mit dem zur Reichsreligion erhobenen Christentum: diese verschiedenartigen Kulturmächte spiegeln sich ab im Bilde der byzantinischen Kunst. In ihrem Kern ist sie die Fortführung der Antike, ja die antike Kunst in ihrem letzten Blütestadium. Aber mitbestimmend wirkten die christliche Kirche — nicht mehr bloß der religiöse Glaube des einzelnen — ferner das Pracht- und Repräsentationsbedürfnis eines glanzvollen Hofes, der ebenso von der Vorstellungsweise orientalischer Despotien wie von dem strengen Formelzwange des römischen Bureaukratismus beherrscht war. Alle diese Bedingungen ihres Daseins zusammen-

genommen verliehen der byzantinischen Kunst von allem Anfang an einen dogmatisch-zeremoniellen Charakter, der sie deutlich von der naiven Weise der altchristlichen Kunst unterscheidet — aber sie führten erst im Laufe einer langen Entwicklung jene greisenhafte Erstarrung herbei, welche eine frühere, historisch nicht begründete Anschauungsweise als das allgemeine Merkmal des byzantinischen Kunstschaffens betrachtete. Darüber, wie im einzelnen diese Entwicklung sich vollzogen habe, gehen die Meinungen noch auseinander. Während nach der Ansicht neuerer Forscher die Gründung Konstantinopels (330) auch die Geburtsstunde der byzantinischen Kunst bedeutet und diese in der Zeit von Theodosius (379—395) bis Justinian (527—565) ihre höchste Blüte erlebt, ist nach der älteren Auffassung diese Blütezeit erst unter und durch Justinian eingetreten, während bis dahin die Kunst im Westen und Osten des Mittelmeeres im ganzen die gleichen Wege gewandelt sei.[1]) Die endgültige Lösung der Streitfrage läßt sich erst von einer ausgedehnten Erweiterung des der allgemeinen Kenntnis zugänglichen Denkmälervorrats erhoffen, zu welcher verheißungsvolle und wichtige Anfänge gemacht sind.[2])

Abb. 26 Inneres der Kuppelbasilika von Kodscha Kalessi (Nach Strzygowski)

Nach dem bisherigen Stande unserer Kenntnis offenbart sich das eigentliche Wesen der byzantinischen Kunst hauptsächlich in Werken der Malerei und der Kleinplastik; während von den zahlreichen Schöpfungen der Architektur und Skulptur, welche die literarische Tradition erwähnt,[3]) verhältnismäßig nur wenige erhalten sind. Und doch hat bereits Konstantin eine ausgedehnte Bautätigkeit in seiner

[1]) *N. Kondakoff*, Histoire de l'art byzantin, mit Vorrede von A. Springer. Paris 1886 bis 1891. — *Ch. Bayet*, L'art byzantin. Paris o. J. — Dagegen *J. Strzygowski*, Orient oder Rom. Leipzig 1901.

[2]) Byzantinische Denkmäler, hrsg. v. *J. Strzygowski*. I—III. Wien 1891—1903. — *C. Gurlitt*, Die Baukunst Konstantinopels. Berlin 1908. (Lichtdrucke.)

[3]) *F. W. Unger*, Quellen der byzant. Kunstgesch. (Quellenschr. z. Kunstg. Bd. XII.) Wien 1878.

Residenz am Bosporus entfaltet, und seine Nachfolger gaben ihm an Baulust und Prunkliebe nichts nach. Kirchen und Paläste entstanden bald in großer Zahl und reicher Ausstattung, und während das alte Rom allmählich hinwelkte, erhob sich Neu-Rom kraft der dem griechisch-orientalischen Boden entlehnten Künste zu frischem Glanze. — Die Kirche, welche Konstantin zu Jerusalem über dem Heiligen Grab aufführen ließ, war eine fünfschiffige Basilika mit Galerien über den Seitenschiffen. Die noch vorhandene, von der Mutter des Kaisers, der hl. Helena, erbaute Marienkirche zu Bethlehem ist ebenfalls ein ansehnlicher Bau mit fünf Schiffen, einem stattlichen Querhaus mit halbrund geschlossenen Armen, doch ohne Emporen. Solcher Art werden in der ersten Epoche die zahlreichen Kirchen Konstantinopels gewesen sein, von denen uns leider ebensowenig erhalten ist wie von dem großartigen Palast und anderen Bauten des Kaisers. Die Prunkliebe des Orients und die üppige Bauweise der kleinasiatischen Denkmäler mögen auf die glänzende Ausbildung des einzelnen merklich eingewirkt haben.

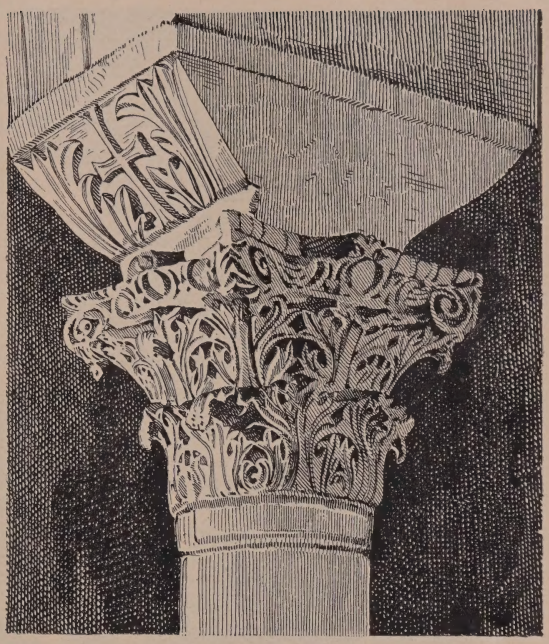


Abb. 27 Byzantinisches Akanthuskapitell (S. Vitale in Ravenna)

Höheren Aufschwung und selbständigere Entwicklung nahm die byzantinische Architektur seit dem Beginn des 6. Jahrhunderts. Die glänzende Regierungszeit Justinians bedingt und bezeichnet diesen Wendepunkt. Der byzantinische Staat hatte sich, besonders seit dem Untergange des weströmischen Reiches kräftig gegen die Angriffe der Barbaren verteidigt, und die einstige Herrlichkeit Roms schien am Bosporus in dem letzten Asyl, welches die Zivilisation der alten Welt gefunden hatte, wieder aufzuleben. Aber es war nur der Mechanismus des römischen Beamtenstaats, der hier im Dienste eines engherzigen Despotismus weitergeschleppt wurde und in Verbindung mit dem Schwulst orientalischen Zeremoniells bald zu unerfreulicher Hohlheit herabsank. Das Christentum selbst nahm, da ihm die Elemente eines frischen Volksgeistes fehlten und unter dem überwiegenden Einfluß der Hinneigung des morgenländischen Geisteslebens zu spitzfindig-dogmatischer Spekulation, an der allmählich eintretenden Erstarrung teil und wurde unfähig, dem künstlerischen Schaffen neue Triebkräfte, neuen Inhalt zuzuführen. So bewahrte die byzantinische Kunst wohl länger als irgend eine andere die letzten großen Gedanken der Antike, aber sie wußte

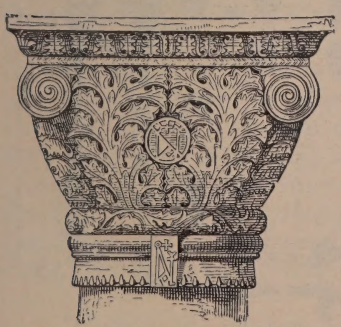


Abb. 28 Byzantinisches Korbkapitell (Sophienkirche)

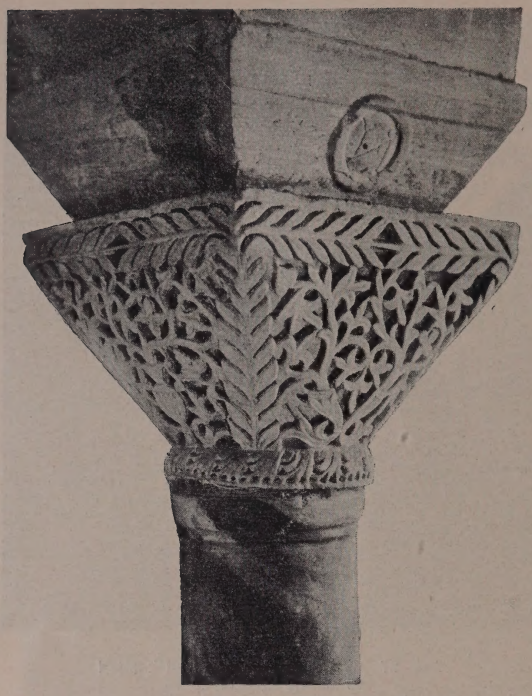


Abb. 29 Byzantinisches Kämpferkapitell (S. Vitale in Ravenna)

mit diesem reichen Erbe nicht zu wuchern, sondern ließ es erstarren und verkümmern.

Das Stammland der byzantinischen Architektur ist Kleinasien. Hier weisen, zum Teil vor Justinian, die oben charakterisierten Kirchbautypen schon alle jene Elemente auf, welche dann in Byzanz, überwiegend gewiß noch von orientalischen Baumeistern, mannigfaltig fortgebildet und monumental ausgestaltet worden sind. So wurde Konstantinopel insbesondere ein Zentrum des Kuppelbaus, wie ihn der Osten seit Jahrtausenden gepflegt hatte, und die wichtigste Etappe auf dem Wege dieser Bauform nach dem Abendlande. Und die Kuppelbauten nach orientalisch-byzantinischem Schema übertrafen an Kühnheit der Konstruktion und Schönheit der Raumgestaltung alles, was an Bauten dieser Art von römischem Boden ausgegangen sein mag. Sie brachten auch in der Innenausstattung echt orientalischen Prachtsinn zur Geltung: an den Wänden und Pfeilern bunte Marmorbekleidung, an den Gewölben der Kuppeln, Halbkuppeln und Nischen glänzende Mosaikbilder. Die Säulen mit ihren Basen und Kapitellen, die Gesimse, Friese, Tür- und Fenstereinfassungen, sowie die Schranken der Emporen werden aus Marmor gebildet und mit Ornamenten bedeckt. Diese Ornamentik aber läßt deutlich den Umschwung der Kunstanschauung erkennen. Auf antiken Überlieferungen beruhend, setzt sie doch an Stelle des freien plastischen Schwunges bald ein reines, scharf durchgeführtes Flächenmuster, das allmählich in kraftloser Zierlichkeit erstirbt. Am bezeichnendsten ist hiefür die Form der Kapitelle. Sie gehen von der Kelchgestalt des antik-korinthischen aus; doch tritt wohl schon im 4. Jahrhundert an Stelle des weichen plastischen Akanthusblattes der Antike (Acanthus mollis) ein fetter, zackiger Schnitt des Laubwerks (Acanthus spinosus) (Abb. 27). Es bildet sich ein typisches Kapitell heraus von kompositer Grundform mit acht Blättern des Acanthus spinosus in zwei Reihen, das Ganze von denkbar schärfster und zierlichster Bildung. Dieser Kapitelltypus herrschte von theodosianischer Zeit an ein volles Jahrhundert; statt der Voluten treten öfter Adler auf, und in justinianischer Zeit wird dar-

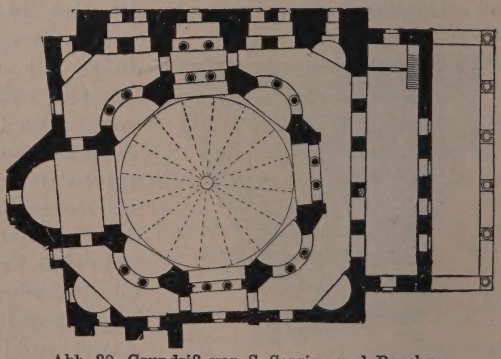


Abb. 30 Grundriß von S. Sergius und Bacchus in Konstantinopel

aus das sog. Korbkapitell mit verkümmerten Voluten und flacher Bildung des Akanthuslaubes (Abb. 28). Eine andere selbständige Bildung der byzantinischen Architektur ist das Kämpferkapitell (Abb. 29), das die Form des ursprünglich zum Schutze der Ecken gegen den Druck des Bogenfußes eingeschobenen Kämpfersteins mit seinen trapezförmigen Seitenflächen (vgl. Abb. 27) aufnimmt; zuerst läßt es sich an den Säulen der unter Justinian ausgeführten Zisterne Bin-bir-dirék zu Konstantinopel beobachten. Damit warf das Ornament den alten, plastisch profilierten Charakter ganz ab und überspinnt nun das Kapitell mit wechselnden Pflanzen- und Gittermotiven in flach durchbrochener Arbeit.

Unter den bedeutenderen Denkmälern der baugeschichtlichen Entwicklung gehört die Sophienkirche zu Thessalonich wahrscheinlich der vorjustinianischen Zeit an: eine ziemlich ungeschickte und ängstliche Anwendung des

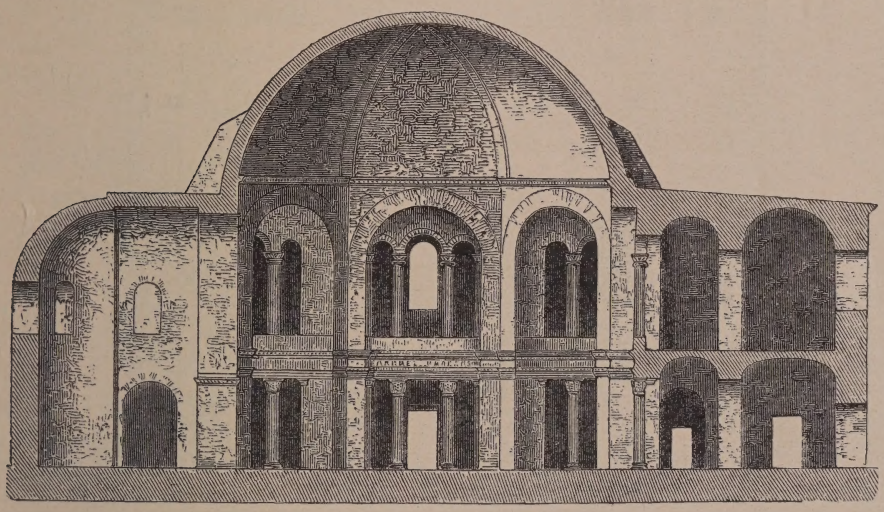


Abb. 31 Durchschnitt von S. Sergius und Bacchus in Konstantinopel

Typus der Kuppelbasilika. Andere Bauwerke leiten allmählich zu der neuen, von den Byzantinern mit Vorliebe ausgebildeten Form der Kreuzkuppelkirche über, ohne die longitudinale Anlage gänzlich aufzugeben. Hierher gehören die Kirche zu Philippi in Makedonien und die Irenenkirche zu Konstantinopel. Auch die ehemalige Kirche S. Sergius und Bacchus zu Konstantinopel (Abb. 30 und 31) fällt in diese Entwicklungsreihe. Sie zeigt einen achteckigen Kuppelraum mit Säulenstellungen und Emporen in ein — durch nachlässige Ausführung etwas verschobenes — Quadrat hineingesetzt; der hinausgebaute Chor und eine stattliche Vorhalle betonen die Längsrichtung. Man darf hierin eine Art von Vorstudie zu dem größten Werke des justinianischen Zeitalters erkennen, das den Gedanken der Kuppelbasilika durch Aufnahme neuer origineller Motive zu einer Blüte von höchster Schönheit entfaltet zeigt, der Sophienkirche zu Konstantinopel.[1]) Konstantin hatte in seiner Vaterstadt eine Kirche zu Ehren der Hagia Sophia, der „göttlichen Weisheit", erbaut, die nach einer Zerstörung durch Brand unter Justinian mit aller erdenklichen Pracht erneuert wurde. *Anthemios* von Tralles und *Isidoros* von Milet wurden als Baumeister herbei-

[1]) *Lethaby* and *Swainson*, The church of S. Sophia. London 1894. — *H. Holtzinger*, Die Sophienkirche und verwandte Bauten der byz. Architektur. (Die Baukunst, 10. Heft.)

gerufen, die kostbaren Säulen und andere Reste von den Tempeln Kleinasiens zusammengebracht, und durch den rastlos antreibenden Eifer des Kaisers war

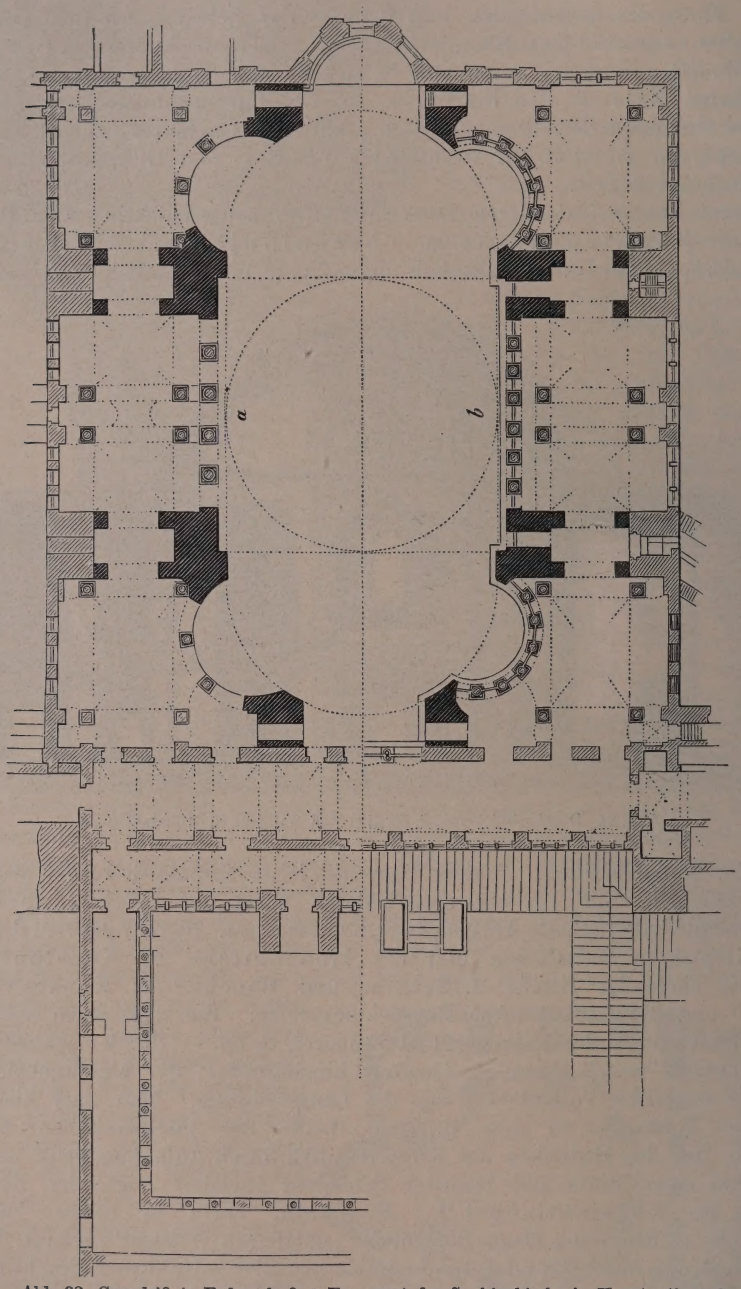


Abb. 32 Grundriß (*a* Erdgeschoß, *b* Emporen) der Sophienkirche in Konstantinopel

der ganze Bau in der fast unglaublich kurzen Zeit von fünf Jahren, 532—537, vollendet. Zwanzig Jahre später (558) von einem Erdbeben heimgesucht,

wurde die erheblich beschädigte Kuppel abgetragen und auf verstärkten Widerlagern etwas höher emporgeführt. In dieser Gestalt blieb der Bau bis zur Eroberung Konstantinopels durch die Türken, wo er zur Moschee umgewandelt und auf den vier Ecken mit schlanken Minaretten versehen wurde. Im Innern begnügten die Türken sich damit, die Mosaikgemälde zu verdecken, so daß im wesentlichen das Gebäude seinen ursprünglichen Charakter noch jetzt bewahrt.

Seine Grundform (Abb. 32) beruht auf dem Streben, die längliche Anlage der Basilika mit dem ausgebildeten Kuppelbau in Einklang zu setzen. So legen

Abb. 33 Inneres der Sophienkirche zu Konstantinopel
(Nach einer Aufnahme der Kgl. Preuß. Meßbildanstalt)

sich an den von einer gewaltigen Kuppel überdeckten quadratischen Mittelraum in der Längsachse zwei halbkreisförmige Räume mit Halbkuppeln, welche dem Gedanken nach in ähnlicher Weise wie bei S. Sergius und Bacchus sich in je drei Nischen mit Säulenstellung öffnen; nur ist die mittlere Nische der Ostseite zur Chorapsis ausgebaut, die der Westseite rechteckig nach der Vorhalle hin geöffnet und so die Längsrichtung des mittleren Hauptraums noch mehr betont. Seitlich wird er von Nebenräumen begleitet, welche in ihrer Gesamtheit als zweigeschossige Seitenschiffe erscheinen und sich nach dem mittleren Hauptraum in einer doppelten Säulenstellung übereinander öffnen (Abb. 33). Durch diese Seitenschiffe erhält der Ge-

samtgrundriß wieder ungefähr quadratische Form. Beherrscht aber wird die ganze Anlage (Abb. 34) durch die Kuppel des Mittelquadrats, die mit 30 m Durchmesser zu einer Höhe von 54 m aufsteigt. Sie ist ziemlich flach, nur mit dem Segment eines Kreisbogens als Durchschnitt, aber sie erhebt sich von einem Gesimskranze, der auf den Scheiteln der vier großen, von den Hauptpfeilern getragenen Bögen ruht. Dreieckige Gewölbzwickel (Pendentifs) füllen den Raum zwischen den Bogenschenkeln und dem Gesimse: so scheint die Kuppel gleichsam über dem Quadrat des Grundrisses frei zu schweben. Konstruiert ist sie in sehr geistvoller Weise auf das solideste aus vierzig im Scheitelpunkte zusammentreffenden Gurtbögen, zwischen welche sich die Füllungen (Kappen) in der Breite von höchstens zwei Metern leicht einspannen; sie ermöglichen es, der Kuppel durch vierzig am Fuße der Kappen eingefügte Fenster eine Fülle von Licht zuzuführen. Fenster in den Halbkuppeln und eine doppelte Reihe von solchen in den großen Querwänden sorgen weiter für die reichliche Beleuchtung des Innern. Vor die Eingangshalle, welche mit neun Pforten hineinführt, legt sich ein mit Säulenhallen umgebenes Atrium.

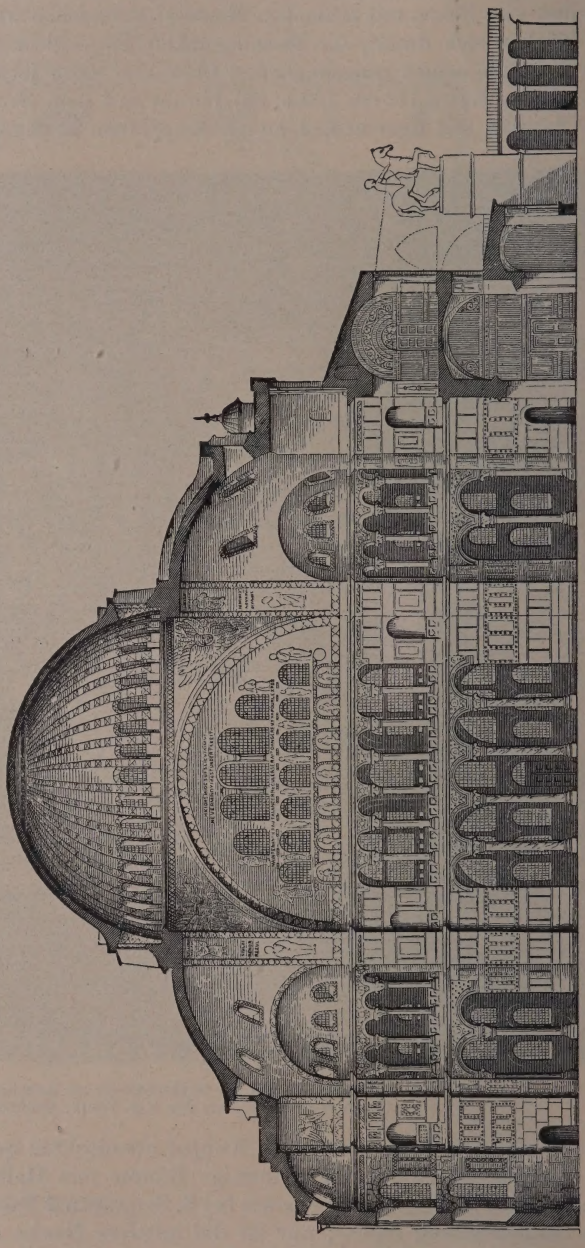


Abb. 34 Durchschnitt der Sophienkirche zu Konstantinopel

Die innere Ausstattung dieses imposanten Baues ward seiner Bedeutung entsprechend durchgeführt. Alle Wand- und Pfeilerflächen bis zu den Gesimsen wurden mit kostbaren vielfarbigen Marmorplatten bekleidet; zu den Säulen selbst waren die seltensten Prachtstücke der kleinasiatischen Tempel ausgesucht, sämtliche Wölbungen aber, Kuppel, Halbkuppeln und Apsiden,

erhielten einen glänzenden Grund von Goldmosaiken, mit bunten Ornamentbändern eingefaßt und gleich Teppichen mit bildlichen Darstellungen durchwirkt, deren Farbenglanz streng und feierlich sich von dem goldnen Grund abhob. Diese gediegene Pracht strahlte in der Fülle der von oben her einfallenden Lichtströme mit wunderbarem Scheine, erfüllte die Räume mit überwältigendem Glanze und verband sich mit dem mannigfachen Leben in dengeschwungenen Linien der Bögen und Wölbungen und in den malerischen Durchblicken in die verschiedenen Räume zu einer Gesamtwirkung von übermächtiger Phantastik.

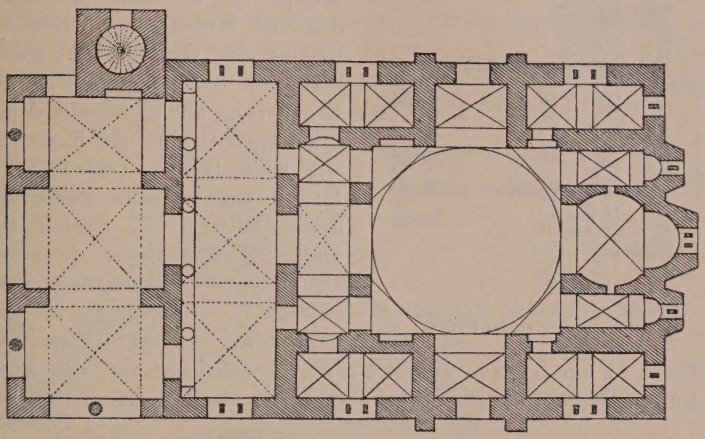


Abb. 35 Grundriß der Kirche von Daphni. (Nach Millet)

Die Gestalt des architektonischen Details fällt bei der Übermacht des Flächenschmucks wenig ins Gewicht. So bleibt denn auch das Äußere ein ziemlich plumper Massenbau, und die flache Hauptkuppel mit den anstoßenden Halbkuppeln lagert wie ein von der Natur geschaffener Hügel sich breit und wuchtend über die ungeheuren Pfeiler- und Mauermassen hin.

Mit der Sophienkirche war ein Höhepunkt der byzantinischen Kunst erreicht, aber nicht ein Abschluß der architektonischen Entwicklung. Diese drang vielmehr von der hier in individueller Weise geistvoll ausgestalteten Grundform zu immer neuen Lösungen des Problems, Kuppel und Basilika miteinander zu vermählen, vor, zumal in der Zeit glanzvollen Aufschwungs, welche die byzantinische Architektur unter der makedonischen Kaiserdynastie (867—1057) erlebte. Ihr bezeichnendster Ausdruck ist jener Grundrißtypus, der ein mittleres, allen drei Apsiden vorgelagertes Kuppelquadrat mit axial gelagerten Kreuzarmen und in den Ecken angeordneten Nebenräumen wie mit einem festgefügten System von Streben umgibt und stützt, so daß der Gesamtplan sich wieder der Basilika annähert. Diese Bauform, in den kleinasiatischen Kuppelbasiliken (vgl. S. 22) vorbereitet — von denen die schöne Koimesiskirche in Nicäa vielleicht auch erst in diese Zeit fällt — ist in der großartigen Klosterkirche des hl. Lukas von Stiris in Phokis (Hosios Lukas) aus dem 10. Jahrhundert und in der

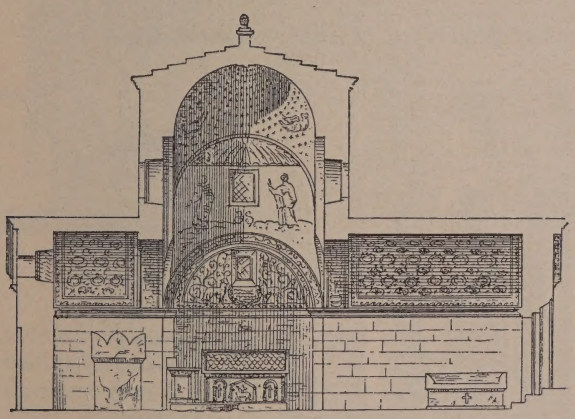


Abb. 36 Längsschnitt durch das Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna

etwas späteren Kirche von Daphni [1]) bei Athen (Abb. 35) vollentwickelt. — Ihr stellt sich als verwandte, aber doch bestimmt unterschiedene Schöpfung der byzantinischen Architektur die Kreuzkuppelkirche zur Seite, eine Anlage über dem Grundriß des griechischen Kreuzes mit einer von freistehenden Pfeilern getragenen Kuppel auf der Mitte und kleineren Kuppeln auf den vier Kreuzarmen. Das Vorbild dieses Typus scheint die zerstörte Apostelkirche Justinians in Konstantinopel gewesen zu sein, eine Erneuerung der gleichfalls den Aposteln geweihten prächtigen Grabkirche Konstantins, die — ähnlich wie Kalat-Sema'n (vgl. S. 20) — aus vier kreuzförmig angeordneten Basilikaschiffen bestand, in deren Mitte zwölf Säulen eine Kuppel trugen. Daß die Kreuzform dieser Anlage mit einem Grundtypus des orientalischen Grabbaus zusammenhängt, beweisen u. a. Bauten wie die von Strzygowski besprochene palmyrenische Katakombe aus der Mitte des 3. Jahrhunderts; die Ausbildung zur Kreuzkuppelkirche vollzog dann erst der justinianische Bau. Er hat in S. Marco

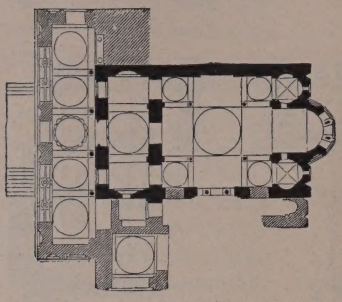


Abb. 37 Grundriß der Muttergotteskirche in Konstantinopel

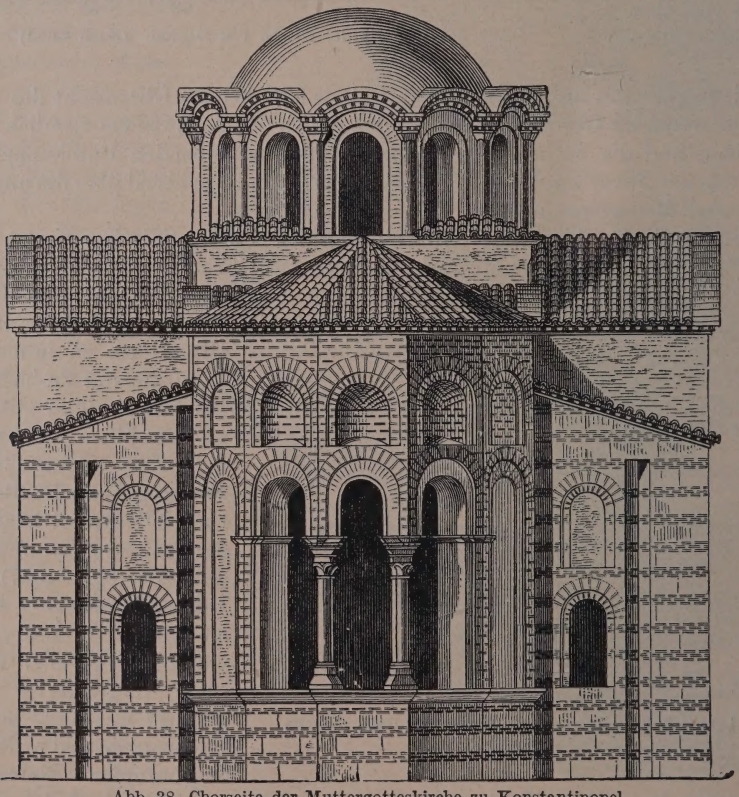


Abb. 38 Chorseite der Muttergotteskirche zu Konstantinopel

in Venedig, S. Nazaro in Mailand und im Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna (Abb. 36) Nachahmungen vom größten bis zum kleinsten Maßstabe;

[1]) *G. Millet,* Le monastère de Daphni. Paris 1899 (Monuments de l'art byzantin I).

das Entscheidende bleibt immer der Kreuzgrundriß, nicht die Kuppeln. Eine spätere, prinzipiell nicht verschiedene Art der Anlage zeigt die Kreuzarme mit Tonnen überwölbt, während die vier Nebenkuppeln in den Ecken des Kreuzes sitzen (Abb. 37). Wohlerhaltene Beispiele liefern die beiden Kirchen in Eregli am Marmarameer und die durch ihre genaue Datierung (873/74) besonders wichtige Klosterkirche von Skripú in Böotien. Das Hervortreten des Querschiffs über die Seitenschiffe betont hier die Kreuzgestalt besonders stark, die Kuppel ist ein einfaches Kugelsegment. In den

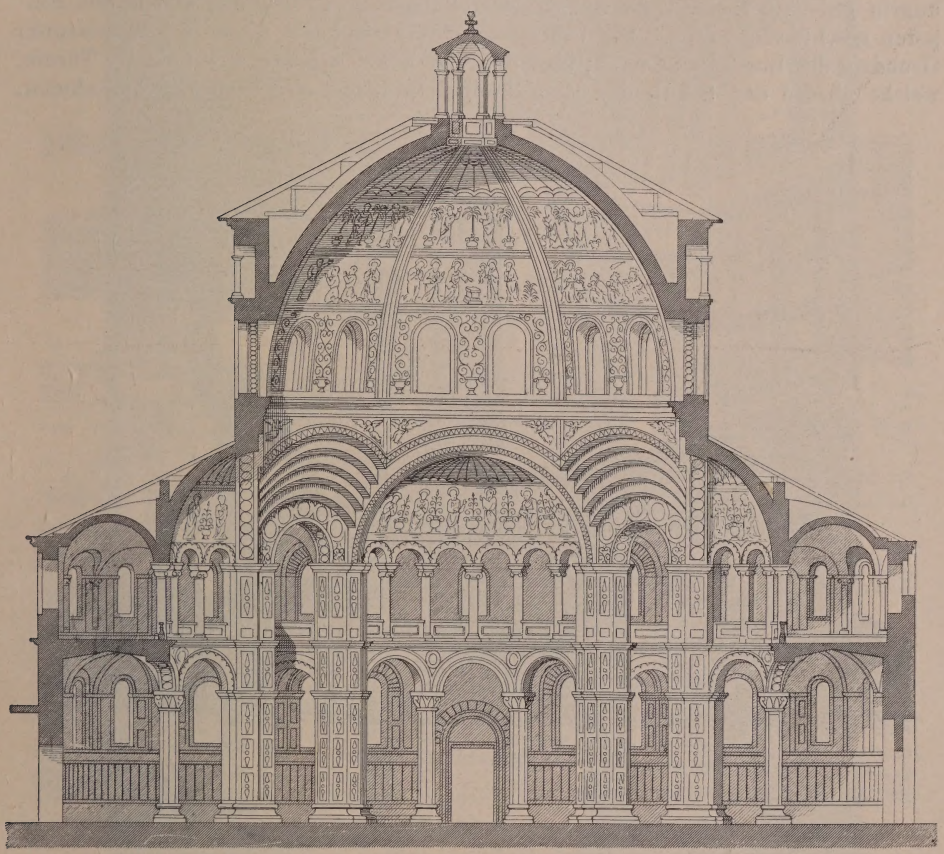


Abb. 39 Durchschnitt von S. Lorenzo in Mailand

meisten anderen Bauwerken des 9. und der folgenden Jahrhunderte erfährt die Kuppel dadurch eine bemerkenswerte Umgestaltung, daß erst ein polygonaler oder zylinderförmiger Bauteil (Tambour) senkrecht aufsteigt, der den Fenstern einen besseren Platz gewährt und auf dessen Gesimskranze die auch jetzt noch ziemlich flache Kuppelwölbung ruht. Die drei Apsiden und die der ganzen Breite des Baues vorgelegte Eingangshalle, die zuweilen verdoppelt wird, sind auch in dieser Zeit den byzantinischen Kirchen gemeinsam. Das Innere wird in der Regel, in Ermangelung bedeutender Mittel, mit Fresken ausgestattet, das Äußere dagegen erhält durch reichlicheren Säulenschmuck, sowie durch die Anwendung verschiedenfarbigen, schichtenweis wechselnden Materials ein freundlicheres, kunstvolleres Gepräge. Die um 900 erbaute Muttergotteskirche zu Konstantinopel (Hagia Theotokos) ist ein anziehendes Beispiel dieser späteren byzantinischen Bauweise (Abb. 38).

Im Abendlande muß der großartige Zentralbau von S. Lorenzo in Mailand wohl mit den Meisterwerken des orientalisch-byzantinischen Kuppelbaus in Verbindung gebracht werden, als deren Nachklang die vollendete Raumwirkung seines Innern erscheint (Abb. 39).[1]) Die Kirche ist uns nur in einer Erneuerung des 16. Jahrhunderts erhalten, der ein Umbau in romanischer Zeit vorausgegangen war. Der Mittelraum war ursprünglich ein Quadrat, über dem sich auf Zwickeln eine gewaltige Kuppel wölbte. Daran lehnen sich in flachem Bogen vier mit Viertelkugeln gedeckte Nischen, die mit Säulenstellungen im Erdgeschoß und in den Emporen geschlossen waren. Die Umfassungsmauer zeichnete diesen schön bewegten Grundriß des Innenraums nach; über den vier Ecken erhoben sich niedrige Türme, welche ebenso den Schub der Hauptkuppel in diagonaler Richtung aufnahmen,

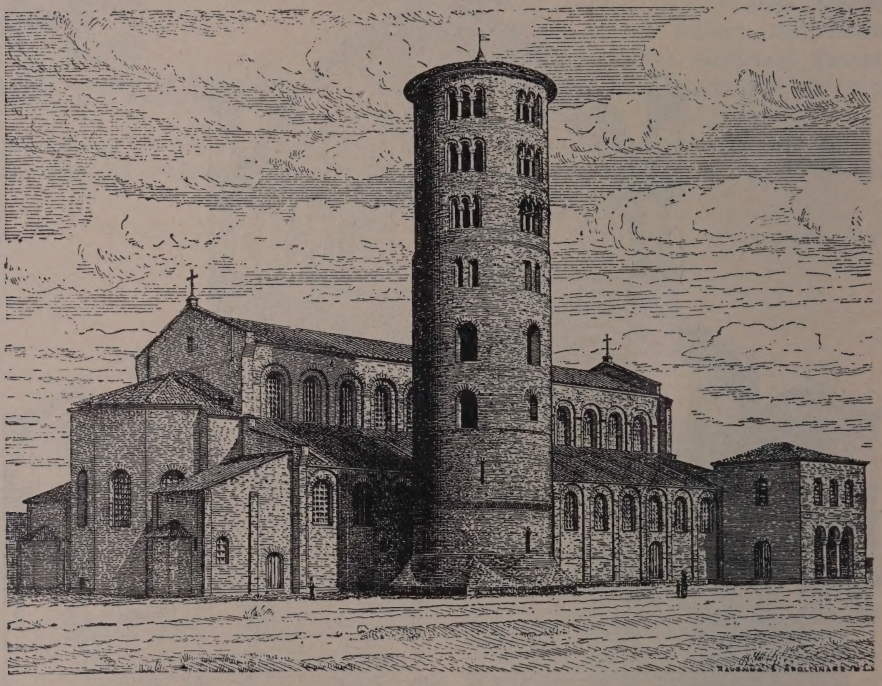


Abb. 40 Äußeres von S. Apollinare in Classe bei Ravenna

wie die Nischen und Umgänge in den Achsen. Das Gebäude wurde höchst wahrscheinlich an der Stelle eines antiken Bauwerkes errichtet; doch läßt sich nicht mehr entscheiden, ob die Eigenart des Grundrisses in diesem etwa schon vorgebildet war. — Auf die Architektur des Mittelalters wie der Renaissance hat S. Lorenzo einen wichtigen Einfluß ausgeübt.

D. Ravenna[2])

Die bedeutendste Stadt Italiens neben Rom war zwei Jahrhunderte lang Ravenna. Seit 404 durch Honorius zur Residenz des weströmischen Reiches

[1]) *J. Kohte*, Die Kirche San Lorenzo in Mailand. Berlin 1890. (S.A. aus der Zeitschrift für Bauwesen.)

[2]) *F. v. Quast*, Die altchristlichen Bauwerke zu Ravenna. Berlin 1842. — *R. Rahn*, Ravenna. Leipzig 1869. — *C. Ricci*, Ravenna e i suoi dintorni. Ravenna 1878. — *Ch. Diehl*, Ravenne. Paris 1904. — *W. Goetz*, Ravenna. Leipzig 1901.

erhoben, wurde die Stadt namentlich durch seine Schwester Galla Placidia mit glänzenden Denkmälern geschmückt. Als später (489) Theoderich das Reich den Ostgoten unterworfen hatte, fuhr er in der begonnenen Bautätigkeit mit Eifer fort, und auch seine Tochter Amalasuntha förderte nach seinem Tode (526) ähnliche Unternehmungen. Manche der germanischen Kunstweise angehörige Umgestaltungen bezeichnen die Werke dieser Epoche, obschon sie im wesentlichen der antiken Be-

Abb. 41 Mittelschiff in S. Apollinare nuovo in Ravenna

handlung treu bleiben. Eine entscheidende Wendung tritt sodann 540 nach Besiegung der Ostgoten durch den oströmischen Feldherrn Narses in das Geschick der Stadt, die fortan Sitz der byzantinischen Exarchen (Statthalter) wurde. So sind es drei verschiedene Richtungen des Kunstschaffens, die binnen verhältnismäßig kurzer Zeit in den Bauten Ravennas zum Ausdruck kommen.

Die ravennatischen Basiliken bleiben hinter der großartigen räumlichen Wirkung der römischen zurück, verschmähen in der Anlage das Querschiff, gleich den meisten orientalischen, und schließen sich auch in der polygonalen Ummantelung der Apsis und ihrer Durchbrechung mit Fenstern, sowie in der Anordnung von Nebenapsiden offenbar östlichen Vorbildern an. Hier findet sich auch

am frühesten ein frei neben der Kirche stehender Glockenturm (Abb. 40). Das Baumaterial, durchweg Backstein, führte zu dem Versuch einer plastisch-architektonischen Belebung des Außenbaus. Flach vortretende Mauerstreifen (Lisenen), mit Rundbögen verbunden, rahmen die Fenster ein und geben einen verständlichen Nachklang der Arkaden des Schiffes. Auch für die Detailbehandlung des Innern regt sich neben der antiken Tradition hier ein neuer Sinn, der besonders in der Bildung der Kapitelle und des Kämpferaufsatzes über den letzteren zum Ausdruck kommt (vgl. Abb. 27 und 45).

Unter den erhaltenen Denkmalen[1]) ist, nachdem der fünfschiffige Dom im vorigen Jahrhundert einem Neubau hat weichen müssen, die 539—549 erbaute

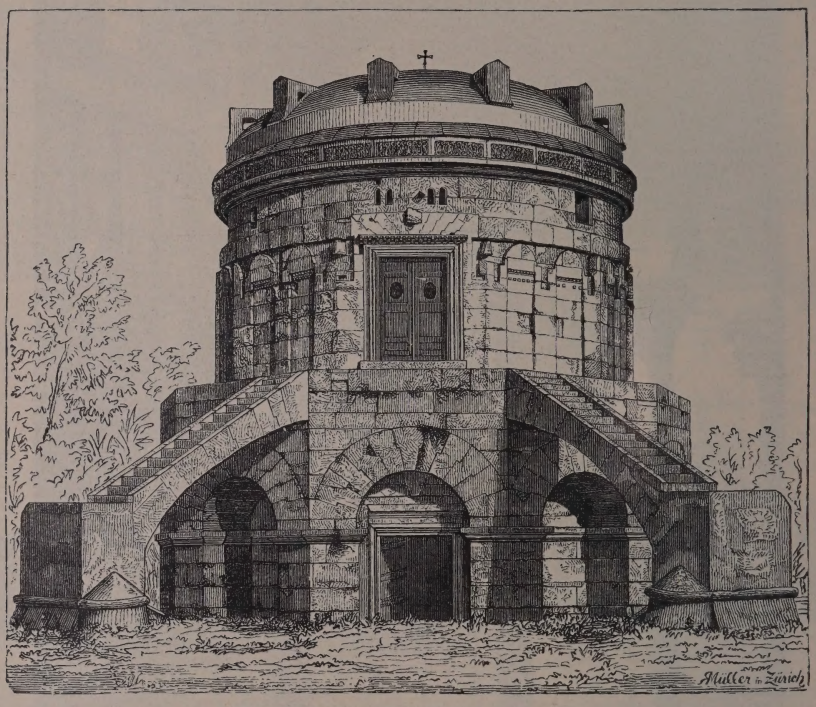


Abb. 42 Grabmal Theoderichs in Ravenna

Basilika S. Apollinare in Classe (in der ehemaligen Hafenstadt Ravennas) das bedeutendste, mit reichem Mosaikschmuck sowie dem alten Dachstuhl des Mittelschiffes. Der Grundriß zeigt die Eigentümlichkeiten der ravennatischen Bauweise; neben den Eingängen vom Atrium her finden sich auch solche auf den Langseiten. Die vierundzwanzig Säulen aus griechischem Marmor sind auf Postamente gestellt; die Kapitelle haben den ausgebildeten Kämpferaufsatz und über den reich verzierten Archivolten zieht sich ein Mosaikfries von Medaillons mit Bildnissen hin. So sind auch Triumphbogen und Apsis mit musivischen Darstellungen bedeckt. In der Stadt selbst liegt die herrliche Kirche S. Apollinare nuovo, ursprünglich die dem Erlöser geweihte Palastkirche des großen Ostgotenkönigs, der samt seinem Volke dem für ketzerisch erklärten Glauben des Arianismus anhing. Mit ihren vier-

[1]) *F. v. Quast*, Die altchristlichen Bauwerke zu Ravenna. Berlin 1842. — *R. Rahn*, Ravenna. Leipzig 1869. — *C. Ricci*, Ravenna e i suoi dintorni. Ravenna 1878. — *Ch. Diehl*, Ravenne. Paris 1904. — *W. Goetz*, Ravenna. Leipzig 1901.

undzwanzig Marmorsäulen und dem vollständig erhaltenen Mosaikschmuck des Mittelschiffs gehört sie zu den edelsten Schöpfungen der altchristlichen Zeit (Abb. 41).

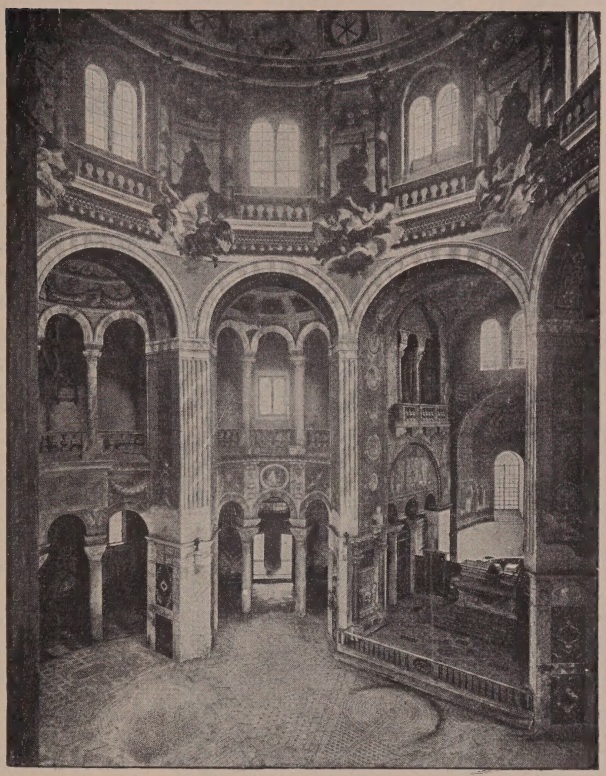


Abb. 43 Inneres von S. Vitale in Ravenna

Unter den Grabbauten Ravennas ist der früheste die Grabkapelle der Galla Placidia, das jetzige Kirchlein S. Nazaro e Celso, um 440 von jener Kaiserin gegründet. Es hat die orientalisch-byzantinische Anlage in Kreuzform (vgl. S. 32); die Kreuzarme — deren östlicher länger ist als die übrigen — sind mit Tonnengewölben bedeckt, und über ihrem Schnittpunkt erhebt sich eine Kuppel. Reicher Mosaikschmuck bedeckt auch hier die Wandflächen des Innern. Das Grabmal Theoderichs, die jetzige S. Maria della Rotonda, steht als eines der originellsten Bauwerke seiner Gattung da (Abb. 42). Wenn auch unter dem Eindruck der damals noch vorhandenen gewaltigen Kaisergrabmäler Roms und unter dem mitbestimmenden Einfluß vorderasiatisch-byzantinischer Grabbauten entstanden, zeigt es antike Baugesinnung in der kräftig-derben Ausdrucksweise des germanischen Stammes. Es ist ein Zehneck mit zurücktretendem Obergeschoß; der Unterbau, der einen nach Art von S. Nazaro e Celso kreuzförmig gestalteten Innenraum enthält, ist von zehn tiefen Rundbogen umgeben, das im Innern kreisförmige Obergeschoß deckt eine Kuppelwölbung, die bei 11 m Durchmesser aus einem einzigen Felsblock gehauen wurde. Dafür ist auf die analoge Konstruktionsweise nordischer Hünengräber hingewiesen worden; sicher darf man auch dem eigenartig primitiven und derben Ornament des Hauptgesimses, für das sich in dem Zierat nordischer Grabfunde Analogien nachweisen lassen, germanischen Ursprung und Charakter zusprechen. Die einst vorhandenen bronzenen Brüstungsgitter der oberen Terrasse entführte Karl der Große nach Aachen zum Schmuck der Emporen in seiner Pfalzkapelle; die heute

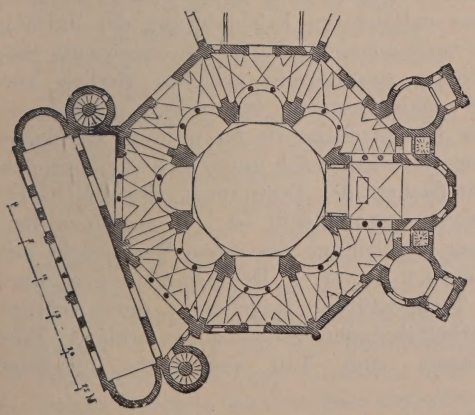


Abb. 44 Grundriß von S. Vitale

Abb. 45 Kapitell aus S. Vitale in Ravenna

sichtbaren Freitreppen stammen erst aus dem 18. Jahrhundert.[1]) Kleine, aber durch ihre geschlossene Raumwirkung anziehende Zentralbauten des 5. Jahrhunderts sind die beiden Taufkapellen der Orthodoxen (S. Giovanni in Fonte) und der Arianer (S. Maria in Cosmedin). Der bedeutendste Zentralbau aber unter den ravennatischen Werken ist die um 525 begonnene Kirche S. Vitale (Abb. 43), die ursprünglich zur Hofkapelle bestimmt gewesen sein mag. Schon zur Zeit ihrer Gründung sind die Beziehungen zu Byzanz in Ravenna lebendig genug, und noch ehe sie vollendet war, fällt die Stadt unter die Botmäßigkeit der griechischen Kaiser. Kein Wunder daher, wenn hier zum erstenmal im Abendlande ein Denkmal byzantinischer Baukunst auftritt. Die Grundform einer zentralen Kuppelanlage (vgl. den Grundriß Abb. 44) erhält darin eine besonders feine, reiche und komplizierte Gliederung. Der Hauptraum bildet ein Achteck von 15 m Durchmesser, durch kräftige Pfeiler begrenzt, welche den Oberbau mit der Kuppel tragen. Zwischen diesen erweitert sich der Mittelraum in großen Nischen, deren Wände in zwei Geschossen von Säulenstellungen durchbrochen werden, welche unten die Verbindung mit den Umgängen, oben mit einer Emporengalerie herstellen. Nur nach der Ostseite öffnet sich der ganze Raum zu dem Einbau eines Chors, der mit einem Kreuzgewölbe überdeckt und von einer Apsis abgeschlossen wird. Über den großen Bögen, welche die acht Pfeiler verbinden, erhebt sich zuerst achteckig die hohe Obermauer des Mittelschiffes, von Fenstern durchbrochen, die nach byzantinischer Weise durch hineingestellte Säulchen geteilt sind. Darüber wölbt sich die kreisrunde Kuppel, in deren Konstruktion der Architekt zur möglichsten Erleichterung der unteren Teile ein originelles, auch in der Antike vorkommendes Verfahren angewandt hat. Das Gewölbe besteht nämlich aus lauter spiralförmig gelegten Reihen von Tongefäßen, deren spitze Enden und Halsöffnungen ineinander greifen. — Byzantinisch sind auch die Formen der Kämpferkapitelle im unteren Geschosse (vgl. Abb. 29). Das Kapitell gleicht einem einfachen, nach unten sich verjüngenden Steinwürfel, der auf allen vier Seiten mit flachen, der Textilkunst oder dem Goldschmiedehandwerk entnommenen Ornamenten geschmückt ist. In einzelnen Beispielen (Abb. 45) tritt der Charakter einer Verkleidung des rohen Werkstücks mit durchbrochenem Metallwerk besonders deutlich hervor. — Der Altarseite gegenüber ist eine Eingangshalle mit zwei runden Treppentürmen angebracht, deren schräge Stellung sich aus der Richtung des vorbeiführenden Straßenzuges erklärt. Eine leider durch spätere Barockdekorationen zum Teil verdrängte prächtige

[1]) *A. Haupt* in der Zeitschr. f. Geschichte der Architektur I. 1907.

Ausstattung — in den unteren Teilen farbige Marmorbekleidung, in den Gewölben feierliche Mosaikbilder — steigerte einst den bedeutenden Eindruck dieser kunstvollen Raumbildung. Der übersichtlichen Klarheit, der strengen Einfachheit der Basilika tritt hier eine fast verwirrend reiche, raffiniert durchgebildete Grundform gegenüber, die sich, voll glänzender Eigenart, doch dem auf Werke von der Art der Sophienkirche in Konstantinopel hinführenden Entwicklungsgange einordnet.

3. Bildnerei und Malerei

A. Christliche Plastik und Katakombenkunst

Die Geschichte der bildenden Künste in der altchristlichen Zeit läßt uns ähnliche Grundverhältnisse schauen wie die der Architektur, nur wird die Betrachtung des merkwürdigen Prozesses, wie ein neues Leben aus der Überlieferung der Antike nach Gestaltung ringt, noch anziehender, weil der Gegensatz zwischen Inhalt und Form hier noch schneidender zutage tritt. Der Fülle sinnlichen Lebens, wie es die antike Plastik bis in die letzten Zeiten hinein durchströmt hatte, konnte das junge Christentum nur mit Scheu und Zagen nahen. Zu bedenklich war die Gefahr, dem alten vielgestaltigen „Götzendienst" wieder anheimzufallen; zu eindringlich empfand man gerade damals, als in Rom zu den heidnischen Göttern die phantastischen Kulte Ägyptens und des Orients sich gesellt hatten, die strenge Mahnung jenes Gesetzes, das den Herrn nur im Geiste und in der Wahrheit anzubeten befiehlt. — Die altchristliche Zeit hat daher in der Plastik kaum irgendwelche selbständigen Leistungen hervorgebracht; was sie an solchen Werken aufzuweisen hat, ist bedingt durch den Geist der antiken Skulptur.

Abb. 46 Statue des guten Hirten im Lateran
Phot. Alinari

Am seltensten kommen freie Statuen vor. Abgesehen von den Standbildern der Kaiser, die nach wie vor in der überlieferten Weise der römischen Kunst — wenngleich mit stets verminderter künstlerischer Kraft — gearbeitet wurden, abgesehen von anderen Ehrendenkmälern, welche, wie die Säulen des Theodosius, des Arkadius und des Justinian zu Konstantinopel, bekannten römischen Mustern folgten — sind uns von plastischen Darstellungen heiliger Gestalten nur wenige Beispiele bekannt. Eine sitzende

Statue des hl. Hippolytus, der zu Anfang des 3. Jahrhunderts in Rom lebte, im christlichen Museum des Lateran, ist leider in den wichtigsten Teilen modern und im ganzen sicher die Nachbildung einer antiken Rhetor- oder Philosophenfigur. Von Christusstatuen hat sich nichts erhalten, obwohl schon im 3. Jahrhundert Kaiser Alexander Severus eine solche anfertigen ließ. Welche Auffassung sich in ihnen ausgeprägt habe, vermögen wir daher nicht zu beurteilen. Dagegen sind statuarische Darstellungen des „guten Hirten" verhältnismäßig häufig. Sie gehören, der frühen Beliebtheit dieser symbolischen Verbildlichung Christi entsprechend, zu den ältesten und besten Werken der christlichen Plastik (Abb. 46); doch geht ja das Motiv wie die Art der Formbehandlung auch hier auf bekannte Vorbilder der griechischen Antike zurück. Der hellenistische Osten blieb offenbar noch jahrhundertelang die Nährquelle der christlichen Plastik. Für ein schönes Relief mit der fast

Abb. 47 Altchristliche Lampen und Gefäße

lebensgroßen Gestalt Christi zwischen zwei Jüngern (im Berliner Museum) hat sich der Zusammenhang mit kleinasiatischer Kunstübung nachweisen lassen; Christus ist hier noch ganz im antiken Sinne als Typus jugendlicher Schönheit gefaßt und erinnert deutlich an griechische Gewandfiguren.

Die selbständige Bildnerei altchristlicher Zeit fing vielleicht unscheinbar mit wenigen symbolischen Zeichen an. Zuerst waren es nur die verschlungenen Namenszüge Christi, das griechische *XP* oder das Alpha und Omega (der Anfang und das Ende) *AΩ*, welche auf Sarkophagen wie auf Geräten und Gefäßen des gewöhnlichen Lebens den Gläubigen Anlaß zu frommer Erinnerung gaben. Besonders anziehend erscheint diese einfachste Bilderschrift, mit einem Rest antiken Dekorationstalentes verbunden, auf den zahlreich in den Katakomben gefundenen Ton- und Bronzelampen (Abb. 47 *a—f*) oder auf dem Boden der ebendort angetroffenen Glasgefäße (Abb. 47 *g*, *h*), in welchen man den Verstorbenen den Wein der Eucharistie mit ins Grab zu geben liebte.[1]) Das Kreuz als Zeichen des Opfertodes und der Erlösung, die Palme als Symbol des ewigen Friedens, der Pfau als Zeichen der Unsterb-

[1]) *K. Vopel*, Die altchristl. Goldgläser. Freiburg i. B. 1899.

lichkeit, das Lamm, der Weinstock, das Schiff mit klarer Hinweisung auf bekannte biblische Stellen, und manche andere ähnliche finden sich bald zahlreich auf Sarkophagen, an den Wänden wie an den mancherlei Gefäßen und Geräten.

Alle diese Zeichen reden eine symbolische Bildersprache; formelhafte Zusammensetzungen bestimmter Gefühlskomplexe, namentlich der Bitte um Befreiung aus gegenwärtiger Not, wie sie die ältesten christlichen Gebete erfüllen, mögen darin zunächst Ausdruck gefunden haben.[1]) Das Element freier bildlicher Gestaltung, persönlicher oder gar individueller Darstellung liegt ihnen fern. In diesem Sinne werden auch die Hauptszenen der Geschichte des Herrn, vornehmlich seine Wunder und sein Leiden, gern und oft dargestellt, entsprechende Vorgänge des Alten Testamentes, in denen man Vordeutungen auf sein Leben und seine Lehre erkannte, als bedeutungsvolle Parallelen hinzugezogen und so der Darstellungskreis immer mehr erweitert und bereichert. Die wunderbare Rettung des Daniel aus der Löwengrube,

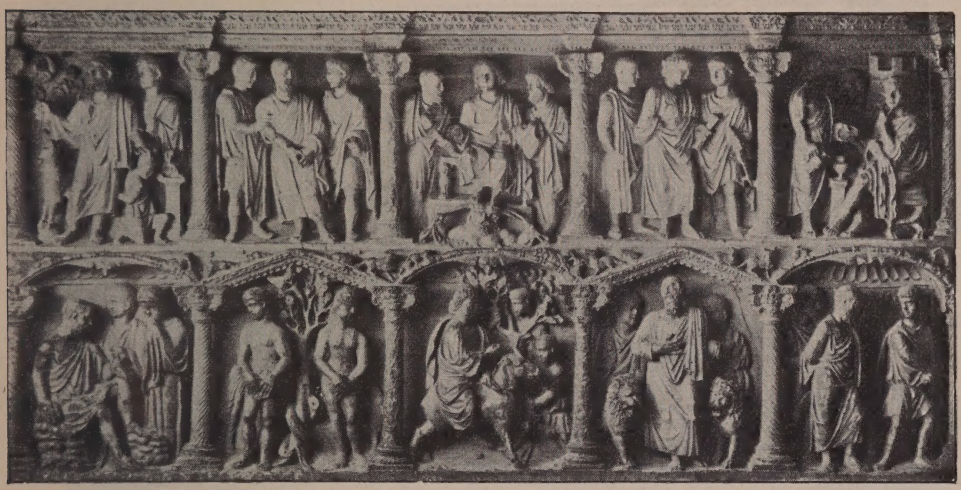


Abb. 48 Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten des Vatikan

des Jonas aus dem Walfischbauch, die Himmelfahrt des Elias, das Leiden des Hiob und viele ähnliche Szenen wurden in leichtverständlicher Deutung auf den Messias und wohl auch in Hinweisung auf die Leiden, Verfolgungen und die verheißene Erlösung dargestellt. Dabei leistete man auf die knappen symbolischen Ausdrucksmittel der antiken Kunst keineswegs Verzicht. Sonne und Mond, Tag und Nacht, Flüsse und Berge finden sich einfach als Personifikationen friedlich neben den Gestalten des Alten und Neuen Testaments. Ja selbst Gestalten der heidnischen Fabel, wie Amor und Psyche, werden in den Bereich christlicher Vorstellungen und Symbole aufgenommen.

Zu den wichtigsten Denkmälern, welche uns diesen altchristlichen Bilderkreis in mannigfacher Verbindung und Abwechslung vorführen, gehören die Sarkophage,[2]) deren Seiten nach antikem Vorgang mit Reliefs geschmückt sind. Ihre künstlerische Behandlung entspricht im Abendlande (Rom, Mailand, Süd-

[1]) *H. Michel,* Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit. Leipzig 1902.

[2]) Vgl. die Kataloge der römischen Sammlungen altchristlicher Bildwerke von *Ficker* (Lateran), *V. Schultze* (Museo Kircheriano), *De Waal* (Campo Santo). — *Grousset,* Etude sur l'histoire des sarcophages chrét. Paris 1885. — *Le Blant,* Les sarcophages chrét. de la Gaule. Paris 1886.

frankreich) der Richtung der spätrömischen Arbeiten dieser Art. Gleich der Mehrzahl jener tragen sie in der Ausführung oft ein flüchtiges handwerkliches Gepräge, bald in gedrängter überladener Komposition, bald in klarer rhythmischer Anordnung, bald mit architektonischen Einfassungen von Säulchen mit Bogen und Giebeln umrahmt. Die Wunder Christi, die Heilung des Gichtbrüchigen, die Vermehrung des Weins und der Brote und anderes, dazu entsprechende Vorgänge des Alten Testaments: Moses, der Wasser aus dem Felsen hervorschlägt, die Erschaffung der ersten Menschen, der Sündenfall u. s. w. sind beliebte Stoffe dieser Bildwerke. Daneben tritt, wie oft in den heidnischen Sarkophagen, das persönliche Moment hervor. Es finden sich die Porträte der Verstorbenen in ganzer Figur oder als Reliefstücke an der Vorderseite; Szenen aus dem Jagdleben, Ackerbau, Weinlese, Hirtenidyllen sind in Beziehung auf ihr Leben dargestellt. Eines der besten und reinsten Werke

Abb. 49 Altchristlicher Sarkophag im Lateranmuseum

ist der Sarkophag des Junius Bassus († 359) in den Grotten der Peterskirche (Abb. 48). Er enthält in zwei Reihen je fünf Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament und aus der Apostelgeschichte, durch eine Säulenstellung mit Gebälk oder aufruhenden Giebeln voneinander geschieden. Die Szenen umfassen nicht mehr als je drei Figuren in sorgfältiger Anordnung und sind mit dem sichtlichen Streben nach formaler und inhaltlicher Responsion verteilt. Bei der Auswahl der Darstellungen war in der älteren Zeit wohl mehr der symbolische Charakter, später der historische Inhalt ausschlaggebend. Ein Übergangsstadium vertritt der schöne, aus S. Paolo stammende Sarkophag des Lateranmuseums (Abb. 49), der um eine Muschelnische mit den Porträten der beiden darin Begrabenen zehn biblische Szenen vereinigt, und zwar in der oberen Reihe: Auferweckung des Lazarus, Ankündigung der Verleugnung Petri, Moses empfängt das Gesetz, Opfer Abrahams, Handwaschung des Pilatus; in der unteren Reihe: Quellwunder Mosis, Daniel unter den Löwen — in der Mitte eine noch unerklärte alttestamentarische Szene — Heilung des Blinden, wunderbare Speisung. Teils ist offenbar die symbolische Beziehung auf Unsterblichkeit und Auferstehung (Lazarus, Quellwunder, Daniel), teils der historische Zusammenhang (Verleugnung Petri, Pilatus) und ins-

besondere bei den meisten Szenen der wunderhafte Charakter des Vorgangs für die Zusammenstellung maßgebend gewesen.

Eine besondere Stellung nehmen die Sarkophage von Ravenna ein, in welchen eine letzte Reminiszenz hellenistisch-orientalischer Kunstübung, vermittelt durch die oströmische Tradition, fortlebt. Sie haben eine tektonisch strenge Form mit dachförmigem Deckel und sind nur mit wenigen fein durchgeführten Figuren an den Langseiten und einer Ornamentik von bestimmtem Charakter, in welcher der Weinstock, das Monogramm Christi, das Kreuz, der Kantharus mit Einfügung von Tauben und Pfauen eine Rolle spielen, an den Lang- und Schmalseiten geschmückt (Abb. 50).

Spärlich erhalten geblieben sind andere Werke der altchristlichen Reliefkunst. Unter ihnen stehen die holzgeschnitzten Kirchentüren von S. Ambrogio in Mailand (arg zerstört und überarbeitet) und S. Sabina in Rom[1]) obenan, die einzigen Reste einer jedenfalls einst zahlreich vorhandenen Gattung. Die von min-

Abb. 50 Sarkophag in Apollinare in Classe, Ravenna

destens drei an künstlerischem Vermögen sehr verschiedenen Händen gearbeiteten Reliefs von S. Sabina enthalten neben ganz rohen und primitiven Leistungen auch Darstellungen von kühnem Schwunge der Komposition, wie die „Allegorie der Kirche" und die Himmelfahrt des Elias (Abb. 51). Für den kleinasiatischen oder syrischen Ursprung dieser ins 5. Jahrhundert gesetzten Reliefs sind gute Gründe angeführt worden. Ebenfalls syrischer Herkunft aus dem 6. Jahrhundert dürften die beiden vorderen Alabastersäulen des Altartabernakels von S. Marco in Venedig sein, denen später ein zweites nachgearbeitetes Paar beigesellt wurde; sie enthalten in neun Querringen je neun kleine Rundbogennischen mit Darstellungen aus den Evangelien in scharfem Hochrelief. So in Nischen gestellt erscheinen auch die Gestalten der Anbetung der Könige an den beiden Marmorambonen aus Thessalonich im Museum zu Konstantinopel.

Die Malerei der ersten christlichen Jahrhunderte lernen wir vor allem aus den Wandgemälden der Katakomben[2]) kennen. An den Gewölben, in den Nischen, an den Wänden der Krypten und Cubicula wurde schon zeitig ein

[1]) *J. Wiegand,* Das altchristl. Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina. Trier 1900.

[2]) *J. Wilpert,* Die Malereien der Katakomben Roms. Freiburg i. B. 1904 (mit Atlas). Vgl. dazu das S. 2 Anm. 2 angeführte Werk von *L. v. Sybel.*

bildnerischer Schmuck in schlichten, leicht und flüchtig ausgeführten Wandmalereien angebracht (vgl. Abb. 2 und 3). Hiebei ist das Vorbild antiker Wanddekorationen maßgebend, nur daß an Stelle der heidnischen Gestalten christliche Zeichen und Bilder treten. Die Einteilung des Raumes, die Behandlung der Farben, die Art der Zeichnung weichen nicht von den Vorbildern ab; der Charakter eines leichten anmutigen Schmuckes bleibt gewahrt. So werden auch die gebräuchlichen Elemente der antiken Dekorationsmalerei, Blumen, Genien, Vögel, Delphine, landschaftliche Szenen u. s. w. zunächst unbedenklich weiter in Anwendung gebracht. Daneben tritt aber auch von Anfang an die christliche Phantasie selbständig hervor. Figuren und Szenen sind wie bei den Sarkophagdarstellungen meist den Wundererzählungen der heiligen Schriften entnommen; es spricht sich darin das natürliche Bedürfnis dieser populären Kunstübung nach dem Festhalten solcher Tatsachen aus, welche eine Beglaubigung der neuen Lehre und der Macht des Gottessohnes zu bieten schienen. So werden Moses, das Wasser aus dem Felsen schlagend (Abb. 52), das Wunder des Jonas (Abb. 53), die drei Jünglinge im Feuerofen, Daniel zwischen den Löwen, die Auferstehung des Lazarus (Abb. 54) häufig dargestellt. Daß dabei insbesondere auch der christliche Unsterblichkeitsglaube zum symbolischen Ausdruck kam, ist selbstverständlich: alle diese Beispiele von Befreiungen und Rettungen ließen sich leicht auf die eigene Befreiung des Christen vom Unglauben, auf die Errettung aus den Fesseln des Todes deuten. Aber auch die Darstellung Christi und der Apostel, sowie Marias ist der Katakombenmalerei des 2. Jahrhunderts bereits geläufig. Christus als guter Hirte (Abb. 55) wird zu einer Hauptfigur dieser Kunst: in Anlehnung an das Wort des Herrn selbst stellt sie unter diesem Bilde sich den Hüter und Befreier der gläubigen Seele vor. Das Bild der göttlichen Mutter mit dem Kinde wird man in dem schönen Gemälde der Priscilla-

Abb. 51 Relief von der Holztür an S. Sabina (Nach Phot. Alinari)

Katakomben anzuerkennen haben (Abb. 57). Sie erscheint als jugendliche Römerin, mit Tunika und Stola bekleidet, das Haupt mit einem nach beiden Seiten herabfallenden Tuche bedeckt. Das Kind ist völlig nackt; über der Gruppe strahlt der Stern von Bethlehem. Ob der vor Maria stehende unbärtige Mann in römischer Tracht, der die Hand hinweisend erhebt, als Joseph oder als Prophet Jesaias zu deuten ist, muß dahingestellt bleiben. — Der allgemeine Kunstaufschwung im 3. Jahrhundert, in der Zeit des Hadrian und der Antonine, brachte auch der Katakombenmalerei ihre höchste Blütezeit. Der Darstellungskreis erweiterte sich beträchtlich; Szenen wie Noah in der Arche (Abb. 52), Isaaks Opferung, Moses vor dem feurigen Dornbusch, die Anbetung der Magier (Abb. 52), die Brotvermehrung, der Gichtbrüchige, sein Bett tragend, u. a. treten zu den vielfach wiederholten älteren Bildern. Das 4. Jahrhundert, in welchem das Christentum Staatsreligion wurde, sah mit der gesteigerten Inanspruchnahme der christlichen Begräbnisplätze die Sorgfalt in der künstlerischen Ausschmückung

Abb. 52 Quellwunder, Noah, Anbetung der Magier Aus den Petrus- und Marcellinus-Katakomben (Nach Wilpert)

derselben sich verringern, so daß ein allmählicher Verfall eintrat. Seit dem Aufhören der Benützung der Katakomben zu Begräbniszwecken, welches im 5. Jahrhundert eintrat, wurden diese als Andachtsort verehrt und erhielten auch zuweilen noch dieser Bestimmung entsprechenden malerischen Schmuck, der aber nach Art und Ausführung sich von den eigentlichen Grabmalereien wesentlich unterscheidet.

Was diesen ihren Charakter gibt, ist die ebenso naive wie zielbewußte Umgestaltung des antiken Grabschmuckes im christlichen Sinne. Dies geschah nicht bloß durch Einführung christlicher Gestalten und Darstellungen, sondern auch durch allmähliche Umdeutung der antiken Motive. Orpheus, der die wilden Tiere durch sein Leierspiel bezwingt, wird im Sinne des „guten Hirten“ aufgefaßt (Abb. 56) und erscheint deshalb auch von Lämmern umgeben; die antiken Totenmahlbilder (vgl. die farbige Tafel) werden in dem Sinne usurpiert, daß sie den Verstorbenen im Kreise der Seligen beim Himmelsmahl abbilden — also eine ursprünglich echt heidnische Vorstellung in christlichem Gewande! Eine ähnliche Christianisierung erfaßte sogar die rein dekorativen Elemente. Lamm, Fisch, Taube, Pfau, Phönix, aber auch Palme, Kreuz, Krone, Schiff und so viele andere Bilder von Tieren, Pflanzen und leblosen Gegenständen, welche das leichte Linien- und Rankengerüst der Deckenmalerei beleben, wurden

Abb. 53 Das Wunder des Jonas (Nach Wilpert)

zu Symbolen des Glaubens, und wenn es bei manchen derselben, wie z. B. dem überaus häufigen Fischsymbol, nicht leicht ist, die Umdeutung zu erklären, so bleibt die Tatsache der allmählichen Christianisierung doch wohl unzweifelhaft. Die Schwierigkeiten der Ausführung in den unterirdischen, schlecht beleuchteten Räumen brachten eine flüchtige, oft nur andeutende und abkürzende Behandlung mit sich, welche in manchen Fällen das Verständnis erschwert. Doch ist die Ausdrucksweise dieser Kunst im ganzen Gebiet der römisch-hellenischen Kultur wesentlich die gleiche, ihren Formen nach ein Dialekt der antiken Kunstsprache, dem Inhalt nach genährt von dem reichen Born der heiligen Schriften und der Predigt der ersten christlichen Jahrhunderte.

B. Mosaikkunst und Buchmalerei im Orient und Occident

Eine neue Epoche für die altchristliche Malerei begann mit ihrer Heranziehung zum Schmuck der großen Basiliken (vgl. S. 12). Ausführliche Beschreibungen und Sammlungen von Gemäldeunterschriften (Tituli) geben Kunde von umfangreichen Zyklen biblischer Wandbilder schon aus dem 4. Jahrhundert; erhalten haben sich aus diesem ganzen Zeitraum nur geringe Reste in der durch Ausgrabungen freigelegten Kirche S. Maria antiqua am römischen Forum, die dem 6. bis 9. Jahrhundert entstammen; auch auf die noch früheren Wandfresken in einem ausgegrabenen christlichen Privathause auf dem Monte Celio sei hingewiesen. Ein uraltes Tafelgemälde des thronenden Heilands auf Nußbaumholz gehört zu den Schätzen, welche aus dem Reliquienschrein der Kapelle Sancta Sanctorum am Lateran neuerdings in die Vatikanische Bibliothek übergeführt worden sind;[1]) es wird in das 5. Jahrhundert gesetzt.

Schon früh wurde neben der Freskomalerei auch die dauerhaftere und kostbare Technik des Mosaiks angewendet.

Abb. 54 Auferweckung des Lazarus Aus der Kallistkatakombe (Nach Wilpert)

[1]) *H. Grisar,* Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz. Freiburg i. B. 1908.

Abb. 55 Christus als guter Hirt (Nach Wilpert) (Katakomben von S. Agnese)

Diese Kunst, die im Altertum hauptsächlich bei Ausstattung der Fußböden zur Verwendung gelangte, kam, wie so vieles, im Gefolge der Monumentalarchitektur des Ostens nach dem Abendlande. Ihre Technik war einfach und großzügig. Aus farbigen oder vergoldeten Glaspasten, die in den Kalkbewurf der Mauer eingedrückt wurden, setzten sich die Bilder zusammen. Die Unbehilflichkeit des Verfahrens schloß jede feinere Nuancierung der Form aus. Auf der anderen Seite gab es der so hergestellten Malerei große Dauerhaftigkeit und monumentale Festigkeit; sie bildete einen Teil der Wand selbst und nahm damit an den ästhetischen Bedingungen teil, welche das architektonische Gefüge des ganzen Raumes beherrschten. Eine strenge Rhythmik und architektonische Gebundenheit der Gestalten ergab sich von selbst. Die Gliederung der Komposition ist bestimmt durch die Gliederung der Architektur; auf jede ornamentale Einteilung, wie sie die zierlichen Festons und Stabwerke für die antike und altchristliche Wandmalerei abgaben, konnte verzichtet werden. So erhalten die altchristlichen Mosaiken den Charakter einer einfachen Größe und Erhabenheit, der seiner selbständigen künstlerischen Wirkung gewiß ist.

Wenn schon diese ästhetischen Momente einen tiefgreifenden Unterschied der Mosaikkunst von der Katakombenmalerei bedingen, so tritt dieser noch deutlicher in dem Inhalt der Darstellungen zutage. Von der Bestimmung als bescheidener Grabschmuck im Dienste von Privatleuten wurde die Malerei zur künstlerischen Ausstattung des christlichen Gotteshauses berufen; sie erhielt eine öffentliche, repräsentative Aufgabe und trat in den Dienst der Allgemeinheit, der Kirche, deren stattliche Mittel ihr zuflossen. So wechselt auch das Thema ihrer Darstellungen: nicht mehr die gläubige Hoffnung des einzelnen kommt in Gleichnissen und Symbolen zum Ausdruck, sondern die Lehre und Macht der Kirche, die den Erdkreis beherrscht. Statt des guten Hirten erscheint Christus selbst, thronend oder auf Wolken schwebend; Maria ist zur Himmelskönigin geworden, die Apostel und Heiligen, bald sogar die Bischöfe und Päpste treten als Gefolge der Himmlischen oder in selbständigen Porträtdarstellungen auf. Die früher so häufigen Wunderdarstellungen nehmen nur noch ihren Platz innerhalb des historischen Zusammenhangs der Szenen aus der Geschichte des Volkes Israel

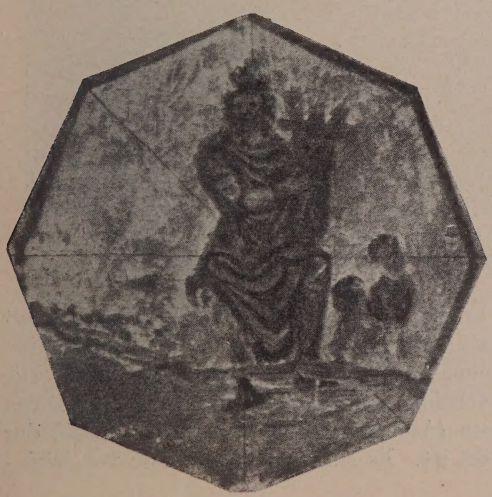


Abb. 56 Orpheus (Nach Wilpert)

und des Leidens und Sterbens Christi ein. Durchweg löst eine selbstbewußte, hoheitsvolle Kunst historisch-dogmatischen Inhalts die naiv symbolisierende Richtung der Katakombenmalerei ab.

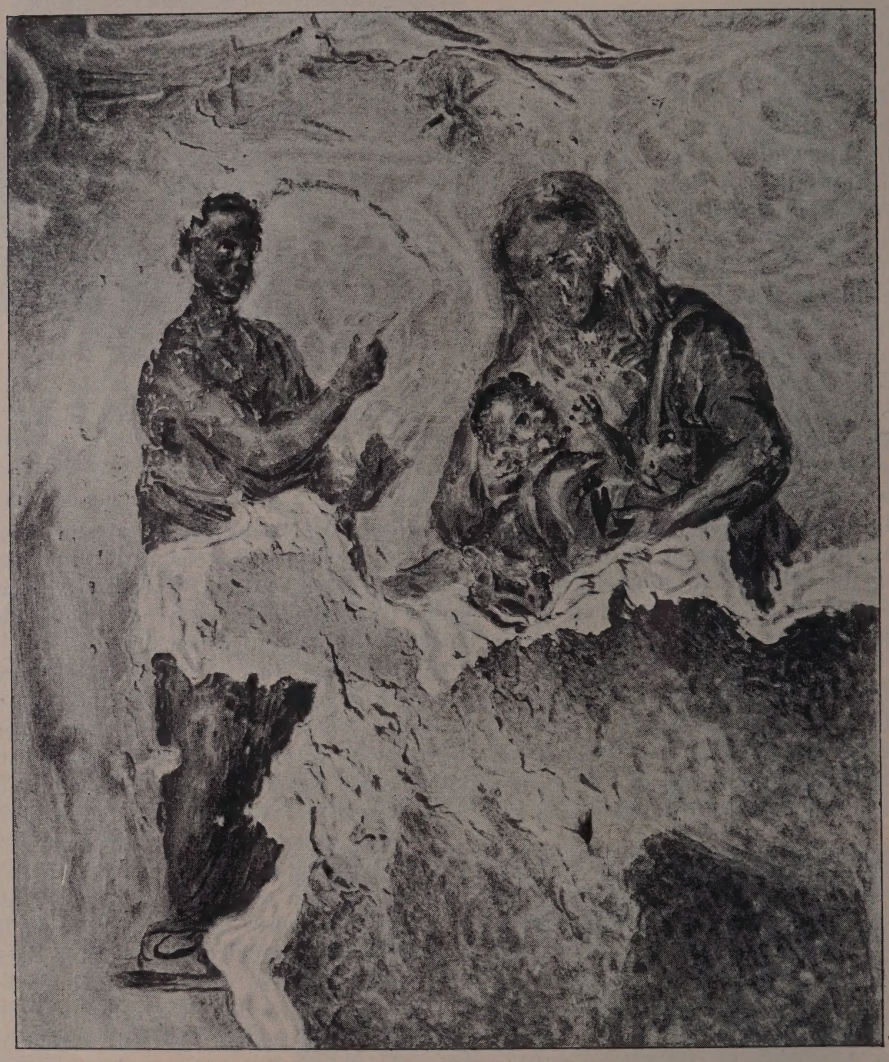


Abb. 57 Maria mit dem Kinde und dem Propheten Jesaias (?)
Wandgemälde in der Priscilla-Katakombe (Nach Original-Photographie)

Die Zeitfolge der hauptsächlich in Italien erhaltenen Denkmäler[1]) zeigt eine Reihe von Übergängen und Wandlungen des Stils, in denen jedoch kaum eine gesteigerte Entwicklung, sondern ein allmähliches Absterben sich kundgibt. Die ältesten auf uns gekommenen Mosaiken scheinen die, welche sich an den Wölbungen des Umgangs von S. Costanza in Rom (Abb. 58) erhalten haben, während der reiche Schmuck der Kuppel leider zerstört ist. Es sind Rankengewinde von Wein-

[1]) *G. B. de' Rossi*, Musaici cristiani delle chiese di Roma. Roma 1876—94. Fol.

Mahl der Seligen

Wandgemälde in der Kallistuskatakombe in Rom (Nach Wilpert)

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

laub und Darstellungen der Weinlese, im Charakter der antiken Kunst, noch wesentlich dekorativ gedacht und ohne ausgesprochen christlichen Sinn. Dagegen sind in der Apsis zwei Gemälde mit Moses, der das Gesetz empfängt, und Christus zwischen Petrus und Paulus, das neue Gesetz erteilend, angebracht. So berühren sich hier auch die alte und die neue Kunst, Antike und Christentum, unbefangen in der — uns leider nur trümmerhaft erhaltenen — Ausschmückung eines Denkmals aus konstantinischer Zeit.

Abb. 58 Mosaik aus S. Constanza in Rom (Nach Phot. Anderson)

Noch dem 4. Jahrhundert gehört auch das Apsismosaik in der kleinen Kirche S. Pudenziana auf dem Viminal an, das wenn auch zum Teil zerstört und stark restauriert erhalten ist (Abb. 59). Die majestätische Gestalt des Erlösers, durch die Inschrift seines Buches speziell als Schutzherr der Kirche bezeugt, thront inmitten des Halbkreises der sitzenden Apostel, hinter denen zwei Frauengestalten mit Kränzen in den Händen stehen. Über seinem Haupte erhebt sich das Kreuz, umgeben von den Evangelistensymbolen. Den Hintergrund bildet ein Portikus mit stattlichen Gebäuden. Trotz der feierlichen Anordnung lebt noch etwas von der idyllischen Ruhe und naiven Anmut der Katakombenkunst in diesem Gemälde, ebenso wie in den schönen Laubwerkranken, grün auf blauem Grunde, mit Gold stark gehöht, welche die Apsis der Kapelle der hl. Rufina und Secunda am Baptisterium des Lateran schmücken und einer Reihe anderer Werke zum Vorbild gedient haben.

Das Hauptwerk aus der späteren Zeit des 5. Jahrhunderts sind die Mosaiken des Triumphbogens und der Chornische in S. Paolo vor Rom, neuerdings nach Resten und Abbildungen wiederhergestellt. In der Mitte des Triumphbogens (vgl.

Abb. 6) prangt in einem Medaillon das kolossale Brustbild Christi, hier bereits mit unschönem, grämlichem Ausdruck, dennoch machtvoll wirkend. Darüber die Symbole der Evangelisten und zu beiden Seiten, in zwei Reihen geordnet, die 24 Ältesten der Apokalypse in weißen Feiergewändern, ihre Kronen in den Händen, mit anbetend gebeugten Knien. Weiter unterhalb auf den schmalen Feldern zu den Seiten des Bogens stehen die beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus, jener durch die Schlüssel, dieser durch das Schwert bezeichnet. Die Gliederung der großen Bildfläche wird in einfachster Weise durch einen horizontalen Streifen unter den Reihen der Ältesten bewirkt; Inschriftbänder bilden, ohne ornamentale Ausstattung, den Rahmen. Auch das Apsismosaik (Abb. 60), obwohl nur in der Erneuerung des 13. Jahrhunderts erhalten, geht wohl auf eine Komposition der gleichen Zeit zurück. Es

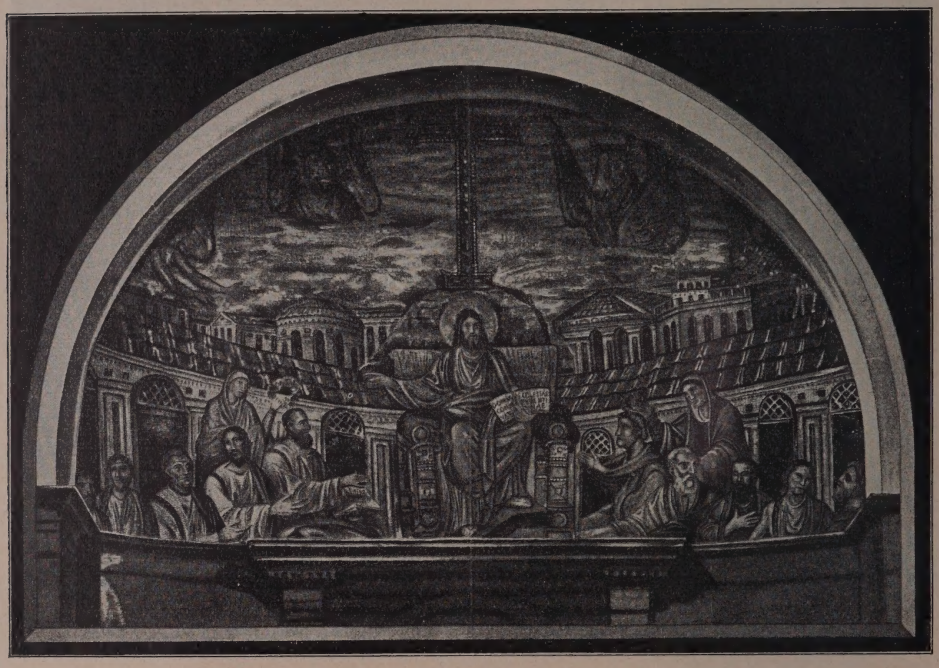


Abb. 59 Apsismosaik der Kirche S. Pudenziana inRom (Nach Woermann)

zeigt den thronenden und segnenden Christus in ganzer Figur zwischen Paulus und Petrus und zwei anderen Aposteln, im unteren Streifen aber Engel und Heilige zwischen Palmenbäumen gereiht, zu beiden Seiten des Kreuzsymbols. — Im 5. Jahrhundert, unter Papst Sixtus III. (432—440), entstand auch der Mosaikschmuck des Triumphbogens in S. Maria Maggiore, während die 40 Mosaiken aus dem Alten Testament an den Langwänden der Kirche vielleicht noch auf die Zeit des Gründers derselben, Papst Liberius (352—356), zurückgehen. Sie sind wichtig als ältestes erhaltenes Beispiel historischer Wandbilder in einer Basilika.

Den Schluß der großen Mosaiken jener Frühepoche in Rom bildet das in der Apsis von S. Cosma e Damiano befindliche, von 526 bis 530 entstanden. (Vgl. die farbige Tafel.) Hier tritt auf blauem Grunde, von bunten Wolken getragen, Christus in ganzer Gestalt hervor, den Mantel nach antiker Weise mit großartigem Wurf über den linken Arm geschlagen, dessen Hand eine Rolle hält, während die Rechte ausdrucksvoll, wie zu feierlicher Aufforderung erhoben ist. Zu beiden Seiten

Abb. 60 Apsismosaik in S. Paolo bei Rom

ordnen sich symmetrisch sechs Heilige, darunter S. Cosmas und Damian, von den Apostelfürsten Petrus und Paulus empfohlen, und Papst Felix IV. als Stifter des Werkes. Auch diese Gestalten, mit Ausnahme der letzteren, später restaurierten, zeigen in trefflicher Erhaltung den noch immer streng antikisierenden, wenngleich etwas starr gewordenen Stil. Der Ernst der Köpfe, die Ruhe der Haltung, die groß-

Abb. 61 Innendekoration des orthodoxen Baptisteriums in Ravenna (Nach Dehio und v. Bezold)

artige Anordnung im Raume und der tiefe Glanz der Farben geben dem Ganzen eine höchst feierliche Stimmung, wie sie kein anderes der erhaltenen Werke mit solcher Macht ausspricht. Unter dieser Darstellung zieht sich ein breiter Fries mit Lämmern hin, der symbolischen Bezeichnung Christi und der Apostel. An der die Tribuna einfassenden Wand des Triumphbogens sind noch Reste von Engeln und den Ältesten der Apokalypse zu erblicken.

Um den Beginn des 6. Jahrhunderts war in Italien der letzte Rest antiker Kultur so völlig aufgezehrt, das Leben durch die wechselnden Geschicke so verwirrt und zerstört, daß das Land aus eigner geistiger Kraft keine bemerkenswerten Kunstwerke mehr hervorzubringen vermochte. Dagegen hatte das neue Kunstleben in Byzanz eben jetzt unter Justinians glänzender Regierung seinen Höhepunkt

Abb. 62 Mosaik aus dem Mausoleum der Galla Placidia

erreicht und begann seinen Einfluß auf die ganze christliche Welt auszudehnen. Italien stand dieser Einwirkung um so rückhaltloser offen, als es um diese Zeit durch Belisar und Narses dem griechischen Reiche unterworfen worden. Zudem war die dogmatische Scheidung zwischen der orientalischen und der abendländischen Kirche damals noch nicht eingetreten, so daß auch von dieser Seite dem Eindringen des Byzantinismus nichts im Wege stand.

Im byzantinischen Ostreiche selbst haben leider nur geringe Reste von Mosaikmalereien aus dieser Frühzeit die Stürme der Jahrhunderte überdauert. Da hier die Kirchen, wie wir gesehen, zumeist mit Kuppeln bedeckt sind, so war die Verteilung des musivischen Schmuckes eine andere als im Abendlande: die Gestalt des Heilands erhielt den Ehrenplatz in der Kuppelmitte (als „Pantokrator"), in der Hauptapsis erscheint gewöhnlich die Madonna; die zyklische Anordnung des Kuppelgemäldes ergab eine besonders strenge und feierliche Komposition, dekorative Architekturen u. dgl. werden in umfangreichem Maße zur Gliederung und Belebung der Fläche

herangezogen. So in der Kuppel der Georgskirche in Saloniki, die, wohl um die Wende zum 5. Jahrhundert entstanden, am frühesten den Goldgrund aufweist; vor perspektivisch reich gezeichneten Gebäudegruppen von durchaus orientalischem Charakter, die mit Vögeln belebt sind, stehen weißgekleidete Heiligengestalten, die Hände feierlich im Gebet ausbreitend. Ferner kommen zum Teil wenigstens noch die Mosaiken in Betracht, mit welchen vermutlich um 560 die

Abb. 63 Taufe Christi Deckenmosaik im arianischen Baptisterium zu Ravenna (Nach Phot. Alinari)

Sophienkirche zu Konstantinopel ausgestattet wurde. Die Bilder des Chores und der große, als Weltenrichter thronende Christus in der Kuppel sind freilich verschwunden. Die übrigen Darstellungen aber, unter der Tünche, mit welcher türkische Orthodoxie sie vorsorglich bedeckt hat, noch gut erhalten, sind zum Teil bei Gelegenheit einer Restauration zum Vorschein gekommen und abgebildet worden.[1]) An den Zwickeln der Hauptkuppel finden sich die phantastischen Gestalten von Cherubim, die mit ihren dreifachen Flügelpaaren den Raum trefflich ausfüllen. An den Fensterwänden zu beiden Seiten unter der Kuppel sind zwischen und unter den

[1]) *W. Salzenberg*, Altchristliche Baudenkmäler von Konstantinopel. Berlin 1854.

Fenstern Märtyrer, heilige Bischöfe und Propheten angebracht; an den Kuppelwölbungen der Empore ist neben anderen Resten eine großartig komponierte Ausgießung des Heiligen Geistes erhalten.

Im Abendlande lassen die Mosaiken von Ravenna [1]) am deutlichsten den Umschwung der Kunstweise erkennen. Die im Baptisterium der Orthodoxen (S. Giovanni in Fonte) (Abb. 61) entstammen der letzten Zeit des weströmischen Kaisertums, sind aber, wie der ganze Bau mit dem schönen rhythmischen Wohllaut seiner Wanddekoration aus Marmorvertäfelung und Stuck, offenbar oströmischen Anregungen entsprossen. Der wohlerhaltene musivische Schmuck der Flachkuppel ordnet um das Mittelbild der Taufe Christi in konzentrischen Kreisen

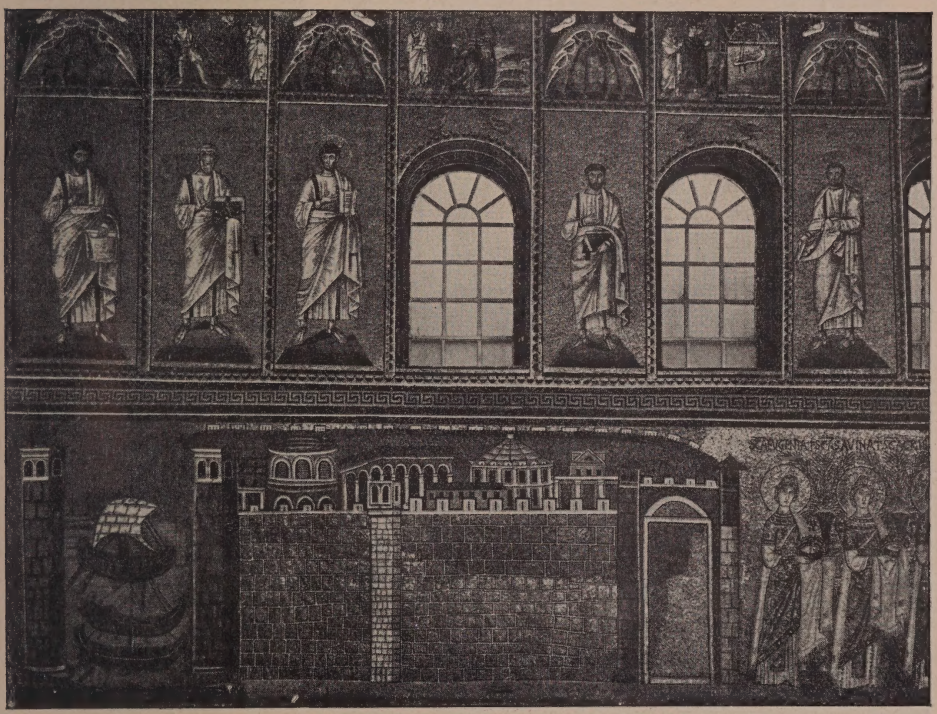


Abb. 64 Mosaik aus S. Apollinare Nuovo zu Ravenna

den Zug der Apostel in feierlichen Einzelgestalten und eine Reihe von symbolischen Darstellungen, wie Altäre mit dem Evangelienbuch, kostbare Throne für Kaiser und Bischof, in denen etwa der Gedanke der christlichen „Reichskirche" angedeutet erscheint. Das kleine Mausoleum der Galla Placidia gibt in seinem Innern (vgl. Abb. 36) die beste Anschauung von der Wirkung eines ganz mit Mosaikschmuck ausgestatteten Raumes und hat in dem Lünettenbilde des guten Hirten (Abb. 62) eine der schönsten Leistungen auf dem Gebiete altchristlicher Malerei erhalten. Hier ist das Idyllische zum Erhabenen gesteigert und in Form und Farbe eine Höhe der Kunst erreicht, welche an die idealen Schöpfungen der antiken griechischen Wandmalerei anzuknüpfen scheint.

Der ostgotischen Epoche in der Kunst Ravennas unter Theoderich dem Großen gehören die Mosaiken des arianischen Baptisteriums (S. Maria in

[1]) *J. P. Richter*, Die Mosaiken von Ravenna. Wien 1878. — *J. Kurth*, Die Mosaiken der christl. Aera. I. Die Wandmosaiken von Ravenna. Leipzig 1902.

Cosmedin) an, im ganzen nur eine etwas plumpere Wiederholung der Inkrustation der orthodoxen Taufkirche, aber gerade dadurch wichtig und interessant, weil sie zeigen, wie auch die germanischen Barbaren sich die Kunstgebilde des Ostens zu eigen machen, die ihnen in Einzelheiten, wie dem antiken Flußgott Jordan des Taufbildes, zunächst unverständlich bleiben mußten (Abb. 63). Einen neuen Ton schlägt dann die musivische Dekoration von S. Apollinare nuovo (504 geweiht) an. Hier finden sich an den Mauern des Mittelschiffs in einem unteren Streifen zwischen den Arkadenbogen und den Fenstern (vgl. Abb. 41) lange prozessionsartige Züge von heiligen Frauen und Männern, die aus den Städten Ravenna und Classis hervorschreiten und dem Altar entgegenwallen (Abb. 64). Sie drücken durch ihr ruhiges Gleichmaß vortrefflich den Grundgedanken der Architektur in der malerischen Dekoration aus. Den Raum zwischen den Fenstern nehmen Einzelgestalten von Aposteln und Propheten ein; darüber aber folgen Szenenreihen aus dem Leben und Leiden Christi, die den ältesten und besten Bestandteil der ganzen Dekoration bilden und zum Teil noch antik-klassisches Gepräge tragen. Während in den Darstellungen der Nordwand der ältere unbärtige und jugendliche Christustypus herrscht, ist in den Darstellungen der Südwand bereits der Wandel zu dem bärtigen, mehr individuellen Christuskopf vollzogen, der seit dem 6. Jahrhundert allgemein üblich wird.

Abb. 65 Kaiser Justinian (Aus den Mosaiken in S. Vitale)

Die dritte rein byzantinische Epoche der ravennatischen Mosaiken wird hauptsächlich durch den Schmuck der Chortribuna von S. Vitale repräsentiert, der unter Kaiser Justinian entstand. Im Scheitel des Gewölbes erscheint das Lamm Gottes, umgeben von vier Engeln in den Gewölbekappen, deren Flächen außerdem mit schönem Rankenwerk und Fruchtschnüren dekoriert sind; an den Seitenwänden bilden, neben Evangelisten- und Prophetengestalten in den Zwickeln, die Darstellungen der Bogenfelder den Hauptschmuck: das Opfer Abels und Melchisedeks auf der einen, die Bewirtung der drei Engel durch Abraham und die Opferung Isaaks auf der anderen Seite. Sie erinnern in ihrer malerischen Stimmung und der sorgfältig durchgeführten Landschaft noch deutlich an die Lünettenbilder im Mausoleum der Placidia (vgl. Abb. 62). In der Wölbung der Apsis thront Christus auf der Himmelskugel, noch in jugendlicher Gestalt gebildet, zwischen dem hl. Vitalis und dem Erbauer der Kirche, Bischof Ecclesius; diese beiden werden dem Erlöser von Engeln vorgestellt — ein höfischer Zug, der

Apsismosaik in S. S. Cosma e Damiano in Rom
(nach de Rossi, Musaici cristiani)
VI. Jahrh.

sehr charakteristisch sich in die noch wahrhaft feierliche und hoheitsvolle Komposition einmischt. Ganz aus höfischem Zeremoniell hervorgegangen sind die beiden Darstellungen an den Seitenwänden der Apsis: links Kaiser Justinian mit seinem Gefolge, neben sich den Bischof Maximian, den Urheber dieser Mosaiken; rechts die Kaiserin Theodora († 548), die sich mit ihren Frauen dem Eingang der Kirche nähert, von dem ein Hofbeamter den Vorhang zurückschlägt und vor dem ein zierlicher Kantharus sich erhebt. Die Majestäten tragen goldene Weihgefäße in den Händen und sind samt ihrem Gefolge in kostbare Prachtgewänder gekleidet (Abb. 65 und 66). Justinian wie seine Gemahlin und der Bischof sind offenbar Porträt-

Abb. 66 Kaiserin Theodora mit ihrem Gefolge Mosaik in S.Vitale in Ravenna

gestalten; die Darstellung führt uns nicht bloß ihrem Inhalt nach ganz in die Atmosphäre des byzantinischen Hofes.

Die letzten bedeutenderen Hervorbringungen der ravennatischen Kunst sind die Mosaikbilder von S. Apollinare in Classe, zum Teil noch gleichfalls der Mitte des 6. Jahrhunderts entstammend, zum Teil erst in der zweiten Hälfte des folgenden Jahrhunderts hinzugefügt. Die „Verklärung Christi" in der Apsis ersetzt die Gestalt des Erlösers durch das in ein Medaillon mit goldbesterntem blauem Grunde eingezeichnete Monogramm desselben, hält also noch an der symbolischen Manier der altchristlichen Kunst fest. Die übrigen Darstellungen schließen sich zum Teil dem Vorbilde von S. Vitale an, zeigen aber eine sichtliche Verwilderung der Formen. Die Langwände des Mittelschiffs sind sogar mit Medaillonporträten ravennatischer Erzbischöfe geschmückt.

Was nach dem 6. Jahrhundert in Rom entstand, trägt den Stempel unselbständiger und geistloser Nachahmung der byzantinischen Muster. Ein Beispiel bietet das Mosaik in der Apsis von S. Agnese (625—638), in welchem auf Gold-

grund zwischen zwei anderen Heiligen an der sonst dem Erlöser oder seiner Mutter gebührenden Stelle die Patronatsheilige der Kirche selbst in kostbarer byzantinischer Hofkleidung erscheint (Abb. 67). Auch als nach langer Pause dann im 9. Jahrhundert wieder eine größere Anzahl von Kirchen mit Mosaiken ausgestattet wurde, bedeutet dies kein wirkliches Wiederaufleben der Kunstübung. Die Apsisbilder von S. Prassede und später von S. Cecilia sind nur harte und steife Kopien der Komposition aus S. Cosma e Damiano. Barbarischen Verfall und zugleich sklavische Abhängigkeit von dem byzantinischen Schema kostbar gekleideter, aber unbeseelt nebeneinander stehender Gestalten zeigt das unter Papst Gregor IV. (827—844) entstandene Mosaik von S. Marco; dargestellt ist Christus zwischen sechs Heiligen, „die kaum noch lebenden Menschen ähnlich sehen".

Abb. 67 Mosaik in S. Agnese zu Rom (Nach de' Rossi)

Diese vorübergehende Wiederaufnahme der musivischen Technik in Rom war offenbar nur der Reflex einer gleichzeitigen neuen Blüte der Kunst im oströmischen Reich. Es ist dies die Zeit nach Beendigung des Bilderstreites, jener teils aus dynastischen, teils aus religiös-dogmatischen Gründen hervorgegangenen Bewegung gegen die Bilderverehrung in den Kirchen. Über ein Jahrhundert (ca. 726—829) hatte unter Kaiser Leo dem Isaurier und seinen Nachfolgern der Kampf gegen die Bilder gedauert, von kurzen Perioden der Duldung unterbrochen. Zahlreiche Kunstwerke waren ihm zum Opfer gefallen und die Wand- und Mosaikmalerei in den Kirchen fast völlig unterdrückt worden, wenn auch unter einzelnen bilderfreundlichen Herrschern noch immer einige große Werke geschaffen wurden. So entstammen der Zeit der Kaiserin Irene (797—802) die Mosaiken des Altarraums in der Sophienkirche zu Saloniki und wahrscheinlich auch diejenigen in der Koimesiskirche zu Nicäa.[1]) Aber nach so vielen Zerstörungen und blutigen Wirren bedeutete die Zurückführung der Bilder in die Kirchen durch

[1]) *O. Wulff*, Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken. Straßburg 1903.

die Kaiserin Theodora (842) nicht bloß den Sieg der orthodoxen Kirche, sondern auch die Rückkehr von Ruhe und Frieden und einen allgemeinen Aufschwung der Bildung. Die Zeit der makedonischen Dynastie (876—1057), mit Kaiser Basilios I. (867—886) beginnend, ist die Zeit der größten Macht und Blüte des byzantinischen Reiches. In Literatur und Kunst macht sich eine mit Bewußtsein auf die Antike zurückgreifende Renaissancebewegung geltend. Unter den Kaisern aus diesem Hause ist Konstantin VII. Porphyrogenitus (911—959) selbst als Maler und Goldschmied tätig. Auf denselben gelehrten und schreiblustigen Herrscher geht freilich auch jener merkwürdige Katechismus des starren byzantinischen Hofzeremoniells zurück, in seiner mühseligen Kleinlichkeit ein Zeugnis des beginnenden Verfalls. Das geistlose Formelwesen, durch welches hier die Macht und Größe des Kaisertums auszudrücken und aufrechtzuerhalten versucht wird, ergriff mit allen anderen Zweigen des byzantinischen Lebens allmählich auch die Kunst.

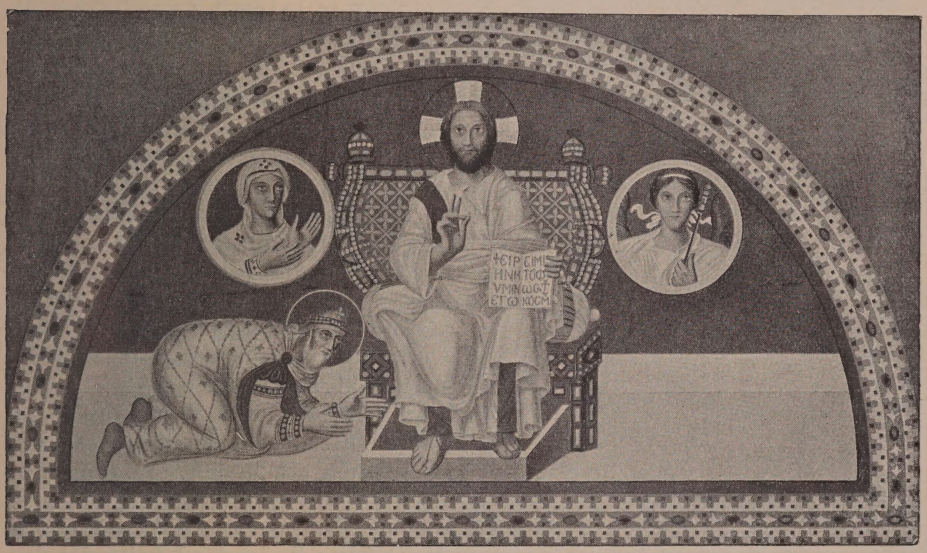


Abb. 68 Mosaik aus der Vorhalle der Sophienkirche in Konstantinopel

Aus der Zeit des Basilios stammt wahrscheinlich das Mosaik im Bogenfelde des Hauptportals der Sophienkirche (Abb. 68). Auf prächtig geschmücktem Sitze thront Christus in segnender Haltung; zu seinen Seiten werden in Rundmedaillons die Brustbilder der Madonna und des Erzengels Michael sichtbar: diese noch in deutlicher, wenngleich nur äußerlicher Anlehnung an antike Formensprache gehalten. Auch ein Brustbild der Madonna am vorderen Hauptbogen der Kuppel, eingefaßt von anderen heiligen Gestalten, wahrt noch einigermaßen die Würde und Anmut der älteren Kunst. Der byzantinische Hofstil kommt in der Gestalt des Kaisers zur Geltung, der in reichem orientalischem Kostüm knechtisch zu den Füßen Christi niedergeworfen ist. Nach Art eines Hofstaates ordnen und schmücken die Mosaizisten dieser Epoche denn auch die Scharen der Engel, Apostel und Heiligen, welche die göttlichen Personen umgeben, und auf die Verherrlichung Christi ist das ganze Programm ihrer Kunst mit ähnlicher Ausschließlichkeit zugeschnitten wie auf die irdische Majestät das Hofzeremoniell. Zu diesem Ziele wendet die Kunst des 10. und auch noch des 11. Jahrhunderts eine oft bewundernswerte Kraft in einheitlicher Gliederung und Ausgestaltung des Stoffes auf, weit hinaus-

gehend über die einfachen, vorwiegend dekorativen Typenreihen der älteren Zeit. In manchen Darstellungen der Erniedrigung und der Erhöhung des Heilands, in manchen Szenen aus der Legende der Gottesmutter lebt auch noch wahre und ergreifende Kraft der Empfindung. Die Mosaikenzyklen der Klosterkirche des hl. Lukas (Hosios Lukas) in Phokis (aus dem 10. Jahrhundert), in der Vorhalle der Koimesiskirche von Nicäa (datiert 1025), in der Klosterkirche Nea Moni auf Chios (1042—86) sind Hauptdenkmäler dieser großen und reichen mittelbyzantinischen Kunst. Technisch charakterisiert sie vor allem der durchgehende Goldgrund, der zu möglichster Einschränkung der architektonischen und landschaftlichen Hintergründe führt, sowie die Zeichnung der Figuren in breiten, oft roten Umrissen; die farbige Behandlung ist noch von großer Frische und Schönheit, während die Formen beginnen, hart und starr zu werden.

Abb. 69 Erzengel Michael
Aus den Mosaiken zu Daphni (Nach Millet)

Auch unter der Dynastie der Komnenen (1057—1185) behauptete sich die byzantinische Kunst im allgemeinen auf dieser Höhe. In den zu Anfang des 12. Jahrhunderts entstandenen Mosaiken der Klosterkirche von Daphni bei Athen (vgl. S. 31) ist von Erstarrung noch keine Spur zu finden (Abb. 69), die Darstellungen, insbesondere aus dem Leben des Heilands (Abb. 70), erscheinen sogar bewegter und dramatischer als in Hosios Lukas. Diese Periode ist es, mit der die Kreuzzüge Westeuropa in unmittelbare Verbindung brachten und die auf das abendländische Schaffen großen Einfluß gewann. Bis in weite Ferne wurden das ganze Mittelalter hindurch byzantinische Mosaizisten geholt, um ihre vielbewunderten Werke auszuführen. Aber freilich in immer steigendem Maße wurde diese Malerei eine Kunst des Inhalts, des dogmatischen Schematismus, festgeschulter Tradition, die alle Individualität in Fesseln schlug und jede Weiterentwicklung ausschloß. Nach der Eroberung Konstantinopels durch die Franken (1204) war der Verfall unaufhaltsam. Auch die Restauration des Kaisertums durch die Paläologen (1261) konnte ihn nicht aufhalten; bis zur Einnahme Konstantinopels durch die Türken (1453) führte die byzantinische Kunst ein trauriges Scheinleben, dem allein die Kirche und die Mönchsorden Nahrung gaben. Ein fester Kanon von Bildern und Gestalten kehrt immer wieder in den ausgedehnten Malereien, welche Decken und Wände der griechischen Klosterkirchen bedecken. Den Mittelpunkt dieser innerlich toten Kunstübung bilden noch heute die Klöster des heiligen Berges Athos [1]) in Griechenland; sie haben uns in dem „Malerbuch" des Mönches Dionysios [2]) auch die Handwerksregeln überliefert, in denen eine einst große und bedeutende Kunstübung, die Erbin der antiken Malerei, ihr schattenhaftes Dasein bis zur Gegenwart fortfristet.

---

[1]) *H. Brockhaus*, Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig 1891.

[2]) *Didron*, Manuel d'iconographie chrétienne grecque et Ausgabe von *G. Schäfer*. Trier 1855.

Neben der Monumentalkunst der Wandgemälde und Mosaiken hatte schon seit dem 4. Jahrhundert die christliche Buchmalerei eifrige Pflege gefunden. Auch diese Tätigkeit knüpft sich unmittelbar an antike Vorbilder, wie denn die erhaltenen Bilderhandschriften antiker Autoren erst diesem Zeitalter entstammen (Abb. 71). Ähnlich begann man früh schon auch die heiligen Schriften der Christen, vornehmlich die beim Gottesdienst gebrauchten Teile derselben, mit künstlerischem Schmuck auszustatten, namentlich seitdem die antike Form der Manuskripte, die Schriftrolle, allmählich durch das in Blättern gefaltete und gebundene Buch (den „Kodex") ersetzt wurde. Kostbare Ausstattung, wie mit Purpur gefärbtes Pergament, goldene und silberne Schrift, kamen bei dieser Form der Bücher erst recht zur Geltung. Von der häufigen Hervorhebung der Anfangszeilen durch rote Tinte (Mennig = minium) wurde der Ausdruck Miniaturen auch für die dem Text beigefügten oder eingereihten bildlichen Darstellungen üblich.[1])

Abb. 70 Christi Höllenfahrt Aus den Mosaiken von Daphni (Nach Millet)

Unter den erhaltenen Buchmalereien christlichen Inhalts haben die in der Kgl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrten Miniaturen der Quedlinburger Italafragmente,[2]) d. h. Bruchstücke der ältesten lateinischen Bibelübersetzung, wohl Anspruch darauf, als die frühesten zu gelten. Sie entstammen dem 4., vielleicht selbst dem 3. Jahrhundert und weichen kaum in etwas von dem Charakter der christlichen Katakombenmalereien ab. Diese leider sehr fragmentarisch erhaltenen Bilder scheinen zugleich das einzige Denkmal der abendländischen Buch-

[1]) Vgl. im allgemeinen *Wattenbach*, Das Schriftwesen im Mittelalter. 3. Aufl. 1896. — *A. Labitte*, Les Manuscrits et l'Art de les orner. Paris 1893. — Farbige Nachbildungen von Miniaturen verschiedener Zeiten bieten die Werke von *J. O. Westwood*, Palaeographia sacra pictoria. London 1893. — *N. N. Humphreys*, The illuminated books of the middle ages. London 1879. — *Ch. Louandre*, Les arts somptuaires. Paris 1858. — *J. Labarte*, Histoire des arts industriels au moyen âge. Bd. III. Paris 1865. — Reiche Beispielsammlung auch in *St. Beissel*, Vatikanische Miniaturen (mit 30 Tafeln in Lichtdruck). Freiburg i. Br. 1893.

[2]) *V. Schultze*, Die Quedlinburger Itala-Miniaturen. München 1898.

malerei aus dieser Zeit zu sein; alle übrigen Bilderhandschriften vor dem 7. Jahrhundert gehören dem griechischen Sprach- und Kulturkreise an. Unter den ältesten wahrt die berühmte Josua-Rolle [1]) der Vatikanischen Bibliothek in der äußeren Form am genauesten die antike Tradition. Ein noch jetzt mehr als 10 m langer, 315 mm hoher Pergamentstreifen, enthält sie 23 Illustrationen zum Buche Josua mit dem entsprechenden Text und ist, wenn nicht selbst ein Erzeugnis des 5. und 6. Jahrhunderts, so doch sicher die geschickte Kopie eines solchen. Die Bilder, in braunen, leicht mit Blau und Violett getuschten Konturen ausgeführt, sind lebens- und eindrucksvoll gezeichnet und schließen sich noch mit Bewußtsein der Antike an; sie erinnern an die historischen Reliefs der römischen Triumphbogen und Ehrensäulen. Unsere Abbildung (Abb. 72) gibt die Aussendung zweier Kundschafter durch Josua nach der Stadt Hai; letztere ist rechts oben in einer ganz antik gedachten weiblichen Gestalt personifiziert; links unten sitzt — zur voraufgehenden Szene gehörig — die ebenso schöne Personifikation von Jericho, eine jugendliche Frau in nachdenklicher Haltung. Griechische Inschriften erläutern die Szene und die einzelnen Gestalten.

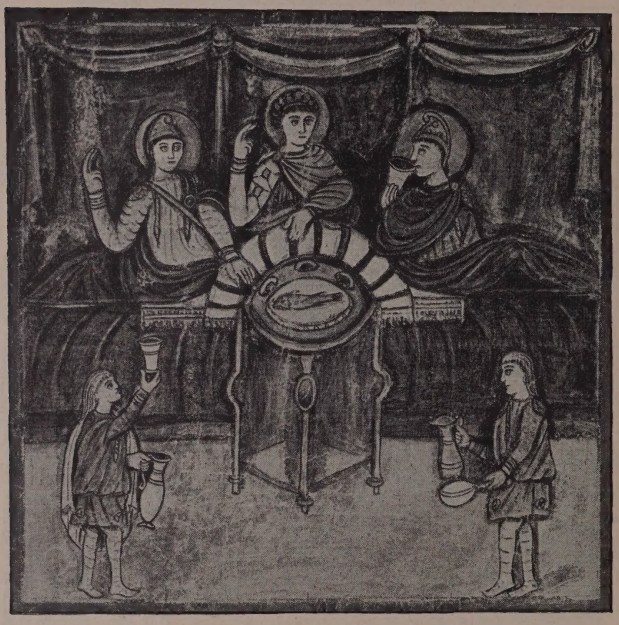


Abb. 71 Aeneas und Dido beim Mahl
Aus einer vatikanischen Vergilhandschrift (Nach Beissel)

Von dem mit Bildern geschmückten Manuskript eines chronographischen Werks aus dem Jahr 354 [2]) sind Kopien aus dem 16. und 17. Jahrhundert erhalten. Sie enthalten u. a. die Personifikationen der vier nach der damaligen Reichseinteilung wichtigsten Städte Roma, Alexandria, Constantinopolis, Treberis (Trier), ferner Planetenbilder und Monatsdarstellungen in noch völlig antiker Gestalt. Ganz dem christlichen Stoffkreise angehörig, wahren auch die achtundvierzig Darstellungen der berühmten Wiener Genesishandschrift [3]) in Form und Auffassung noch streng die antike Tradition. Sie sind das „merkwürdigste Zeugnis für den Zustand der Malerei, als sich diese den christlichen Gegenständen zuzuwenden begann". Ihre Entstehungszeit wird in das 5. Jahrhundert, ihr Entstehungsort nach Vorderasien (Antiochia?) oder Ägypten (Alexandria) versetzt; die verschiedenen Richtungen der antiken Malerei, wie sie in Tafelbildern und Wandgemälden sich entwickelt hatten, scheinen hier in den köstlich naiven

[1]) Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi. I. Rom 1905.

[2]) *J. Strzygowski*, Die Kalenderbilder des Chronographen v. J. 354. Berlin 1888. (I. Ergänzungsband zum Jahrb. d. Deutschen Archäol. Instituts.)

[3]) Die Wiener Genesis, hrsg. von *W. v. Hartel* und *F. Wickhoff* (Beilage zum XV./XVI. Bande des Jahrb. der Kunstsammlungen des österr. Kaiserhauses. Wien 1895).

Schilderungen aus der Patriarchengeschichte — beginnend mit dem Sündenfall und endigend mit Tod und Begräbnis Jakobs — sich widerzuspiegeln. Im einzelnen glaubt man fünf verschiedene Maler unterscheiden zu können, welche an den Bildern tätig waren. Der künstlerisch bedeutendste darunter zeichnet sich außer durch reiche Erfindungskraft und lebensvolle Zeichnung auch durch seine eigentümliche, vorzügliche Behandlung des Kolorits aus, die eine hohe Vorstellung von der in der antiken Malerei erreichten Farbenkunst erweckt. Der eigentliche Buchmaler (Miniaturist), der mit mehreren Gehilfen arbeitete, begleitet den fortlaufenden Text mit seinen meist in zwei Reihen übereinander angeordneten Darstellungen, die er möglichst einfach und sachlich gestaltet, ohne malerisch durchgeführten Hintergrund und ohne das Bestreben, ein abgerundetes Bild zu geben. So erscheint in der Zerstörung von Sodom (Abb. 73) die Stadt zweimal; im oberen Streifen sehen wir inner-

Abb. 72 Aussendung der Kundschafter durch Josua Aus der vatikanischen Josua-Rolle (Nach Beissel)

halb der Mauern den Engel, welcher Lot zum Verlassen seines Wohnortes drängt, daneben die fliehende Familie; im unteren Streifen fällt das Feuer vom Himmel auf die Stadt, und Lots Frau erstarrt zur Salzsäule, während die übrigen weiterfliehen. Diese Bilder repräsentieren die Darstellungsweise, welche die frühchristliche Buchmalerei offenbar aus der antiken herübernahm: die Bilder werden friesartig unter den Text gesetzt, der im übrigen unverziert bleibt. Die anderen Maler der Genesis sind die Vertreter einer breiteren, aus der Wand- und Tafelmalerei herübergenommenen Malweise, die man als illusionistisch bezeichnet hat, d. h. sie arbeiten auf die Illusion eines Bildes mit geschlossener Lichtwirkung, Raum- und Luftperspektive hin. Ihre Technik ist rein malerisch, setzt die einzelnen Farben- und Lichtwerte der Wirklichkeit entsprechend unvertrieben nebeneinander und überläßt es der physiologischen Wirkung dieser Farbenflecke auf die Netzhaut, die Illusion eines Körpers, eines Raumes u. s. w. zu erzeugen. Die streifenförmige Anordnung ist in diesen Bildern aufgegeben, nicht so die kontinuierende Aufeinanderfolge der Szenen. So sehen wir Jakobs Tod und Begräbnis (Abb. 74) vereinigt, mit Wiederholung der Figuren, aber innerhalb eines perspektivisch einheitlich konstruierten und beleuchteten Raumes.

Die Miniaturen der Wiener Genesis eröffnen in höherem Grade kunsthistorische Ausblicke nach rückwärts auf die antike Malerei, als nach vorwärts; doch finden sich einige nahverwandte Werke, die später entstanden sein müssen. So die Malereien der Cottonbibel im Britischen Museum, noch aus etwa 130 Illustrationen bestehend, nachdem etwa ebensoviele im Jahre 1731 durch einen Brand vernichtet wurden; ferner der Purpurkodex in Rossano, das Fragment einer griechischen Evangelienhandschrift mit sehr wichtigen ganzseitigen Malereien.[1]) Dieser Handschrift stehen die Bruchstücke eines weiteren, in Sinope entdeckten und in die Pariser Nationalbibliothek überführten Purpurkodex nahe, der wiederum halbseitig unter den Text gestellt fünf Bilder zum Matthäusevangelium enthält.[2]) Profanen Inhalts ist der Wiener Kodex von *Dioskorides'* Werk über die Pflanzen, geschrieben für die 527 zu Konstantinopel verstorbene Prinzessin

Abb. 73 Lot flieht aus Sodom Aus der Wiener Genesis (Hartel und Wickhoff, Tf. 9)

Juliana Anicia und geschmückt mit allegorischen Darstellungen und vorzüglichen Pflanzenabbildungen.[3]) Ebenso ist hier die vatikanische Handschrift des *Kosmas Indikopleustes* mit 54 Miniaturen zu nennen, vielleicht noch aus dem 6. Jahrhundert stammend, aber in einer Kopie des 9. Jahrhunderts erhalten. Nach Zeit und Herkunft genau bestimmt ist der syrische Evangelienkodex in der Biblioteca Laurenziana zu Florenz, den nach einer handschriftlichen Bemerkung im Jahre 586 der Priester Rabulas im St. Johanneskloster zu Zagba in Mesopotamien ausmalte. Wichtig ist dieser Kodex nicht bloß durch eine der frühesten Darstellungen der Kreu-

[1]) Codex purpureus Rossanensis. Die Miniaturen der griech. Evangelienhandschrift in Rossano nach photogr. Aufnahmen, hrsg. von *A. Haseloff*. Berlin und Leipzig 1898.

[2]) Hrsg. von *H. Omont* in den Mémoires et Monuments de la Fondation Piot. Paris 1900. — Neue Prachtausg. beider Handschriften von *A. Munoz*, Il Cod. purp. di Rossano e il frammento sinopese. Rom 1907.

[3]) *E. Diez*, Die Miniaturen des Wiener Dioskurides (Byz. Denkm., hrsg. von *J. Strzygowski*, Bd. III).

zigung — wobei Christus mit einem langen, hemdartigen Gewande bekleidet ist, sonst aber bereits alle später üblichen Teilnehmer der Handlung auftreten — sondern insbesondere auch durch den phantastischen Schmuck der sog. Kanontafeln, auf denen die übereinstimmenden Stellen der vier Evangelien verzeichnet zu werden pflegten; die Umrahmungen derselben bestehen aus bogentragenden Säulen und sind in der Weise spätantiker Wandmalereien mit Blumen und Früchten, Vögeln und kleinen Figurenszenen dekoriert.

Die Entstehung aller dieser Werke der Buchmalerei ist teils mit Gewißheit, teils mit großer Wahrscheinlichkeit im hellenisierten Osten zu suchen, mag sich nun Konstantinopel oder Alexandria oder Antiochia oder sonst ein Zentrum der Kunstübung des 5. und 6. Jahrhunderts als Ursprungsort vermuten lassen. Das Abendland tritt auf dem Gebiete der Buchmalerei erst im 7. Jahrhundert wieder in den Bereich unserer Kenntnis mit den Fragmenten eines lateinischen Evangeliars der „Corpus Christi Library" in Cambridge. Dagegen gehört nur scheinbar ihm an der jetzt in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrte Ashburnham-Pentateuch,[1]) eine lateinische Handschrift der fünf Bücher Mosis, deren Bilder (Abb. 75) aber durch Merkmale der Tracht wie des Stils auf hellenistisch-orientalischen Ursprung hinweisen. Eigentümlich ist ihnen die Verbindung scharfer, lebendiger Einzelbeobachtung mit einer völlig unentwickelten Behandlung alles Räumlichen: die einzelnen Szenen sind oft ganz planlos in einem Bildfeld vereinigt und in primitiver Art nur durch verschiedene Färbung des Hintergrundes geschieden. Nicht ohne Grund wird daher eine jüdisch-alexandrinische Pentateuchillustration als Vorlage vermutet.

Abb. 74 Jakobs Tod und Begräbnis Aus der Wiener Genesis (Hartel und Wickhoff, Tf. 48)

Aber weit über diese Zeit hinaus ist die Buchmalerei in der alten Weise von der byzantinischen Kunst gepflegt worden, welche die zahlreichsten und prächtigsten Denkmäler dieses Kunstzweiges hinterlassen hat.[2]) Die Epoche des

[1]) *O. v. Gebhardt*, The Miniatures of the Ashburnham Pentateuch. London 1883. Vgl. dazu *J. Strzygowski* in: Orient oder Rom, S. 32 ff.

[2]) *N. Kondakoff*, Histoire de l'Art byzantin considérée principalement dans les Miniatures. Paris 1886.

Bildersturmes zwang die vorhandenen künstlerischen Kräfte, sich auf solche Werke der Kleinmalerei zu beschränken, und diese scheinen auch unter den Verfolgungen der bilderstürmenden Kaiser noch verhältnismäßig zahlreich entstanden zu sein.

Abb. 75 Moses auf dem Sinai — Bestätigung des Bundes — Bau der Stiftshütte
Aus dem Ashburnham-Pentateuch (Nach O. v. Gebhardt)

Ja, vielleicht hat sich gerade unter dem Zwange des Bilderverbots eine neue Verzierungsart der Handschriften, wie sie uns etwa gleichzeitig im Abendlande entgegentreten wird, auch in Byzanz Eingang verschafft: die künstlerische Ausschmückung der Anfangsbuchstaben. Ein griechisches Evangelienbuch des 9. Jahrhunderts im Britischen Museum zeigt diese aus Fischen, Vögeln und Menschen-

leibern zusammengesetzt. An dem neuen Aufschwung der byzantinischen Kunst im 9. Jahrhundert und dem erneuten Zurückgehen auf die Antike nahm dann auch die Buchmalerei teil. Eine große Anzahl ihrer vollendetsten Werke stammt aus dieser Zeit. Sie verbinden die gediegene Pracht und Zierlichkeit der Ausführung mit einer oft in überraschender Art sinnig und anziehend durchgeführten antikisierenden Darstellungsweise. Die ganze Fülle klassischer Personifikationen der Berge und Flüsse, der Gemütszustände und Seelenkräfte lebt wieder auf und würde uns einen ganz reinen Eindruck antiker Schönheit erwecken, wenn die steifere und ungeschickte Zeichnung anderer Gestalten und das Eindringen des starren Goldgrundes nicht daran erinnerte, daß es sich hier doch wohl meist nur um Kopien älterer Vorlagen handelt. Von den zahlreich vorhandenen Werken dieser Art sind ein in der Pariser Bibliothek befindliches Manuskript der Predigten Gregors von Nazianz aus dem 9. Jahrhundert, der dem 10. Jahrhundert zugeschriebene berühmte Psalter derselben Bibliothek (Abb. 76) und vom Ende des Jahrhunderts eine Bilderhandschrift des Jesaias in der Vaticana die bedeutendsten. Der Psalter, das Gebetbuch des Mittelalters, war ein bevorzugtes Objekt dieser zierlichen Illustrationskunst.[1]) Dabei machen sich in der byzantinischen Psalterillustration zwei Richtungen charakteristisch geltend: eine weltlich-höfische, die vor allem auf den Schmuck des Buches mit größeren, künstlerisch abgerundeten Bildern ausgeht, und eine mönchisch-theologische, die den Text mit leicht kolorierten Zeichnungen interpretierend begleitet. Das Hauptwerk der letzteren ist der im 9. Jahrhundert entstandene Chludoff-Psalter im Nikolauskloster bei Moskau. Seine Textbilder

Abb. 76 Leierspielender David Aus dem Pariser Psalter (Nach Tikkanen)

Abb. 77 Die Juden murren wider Moses Aus dem Chludoff-Psalter (Nach Tikkanen)

[1]) *J. J. Tikkanen*, Die Psalterillustration im Mittelalter. Helsingfors 1895—1900.

setzen mit wenigen Figuren die Worte des Psalmisten in Bilder voll oft höchst drastischer Anschaulichkeit um (Abb. 77). Mit dem 11. Jahrhundert beginnt ein allmähliches Sinken der Technik und der Auffassung, aber selbst aus den späteren Epochen begegnen uns immer noch einzelne Werke, in denen die Überlieferung sich mit einem höheren Lebensgefühl durchdringt. Diesen späteren byzantinischen Stil repräsentiert am besten das erste illustrierte Menologium (Leben der Heiligen), eine für Kaiser Basilius II. (976—1025) angefertigte Bilderhandschrift der Vatikanischen Bibliothek (Abb. 78). Die Miniaturen sind alle auf Goldgrund gemalt, in offenbarer Nachbildung von Mosaiken, deren natürliche Steifheit in diesem kleinen Maßstabe noch verstärkt erscheint. Die Gestalten sind eintönig, asketisch hager und haben den ausgebildeten Kopftypus mit breiter, niedriger Stirn, langer, schmaler Nase und

Abb. 78 Geburt Christi Aus dem vatikanischen Menologium, XI. Jahrhundert (Nach Beissel)

enggeschnittenen Augen, welcher auf Jahrhunderte hinaus in der byzantinischen Kunst Geltung behielt. Der Ausdruck ist trocken, in den Marterszenen süßlich und mit Behagen in der Schilderung entmenschter Grausamkeit schwelgend. Spätere Arbeiten wirken noch unerfreulicher trotz der meist prächtigen und zierlichen Ausführung, die namentlich in allem Ornamentalen bewunderungswürdig bleibt. Es war die gleiche rein formale Schultradition wie in den Mosaik- und Wandmalereien, welche diese Kunst zusammenhielt, bis das Zeitalter der Kreuzzüge ihr den Todesstreich versetzte.

C. Kleinkunst und Kunstgewerbe

Von großer Bedeutung für unsere Kenntnis der altchristlichen und der byzantinischen Zeit sind die Werke der Kleinkunst, unter denen wiederum die Elfenbeinschnitzereien den ersten Platz beanspruchen. Sie hatten offenbar einst im Osten wie im Westen, in Byzanz wie in Rom, einen wichtigen Anteil

am kirchlichen wie am weltlichen Luxus. Neben kleinen Geräten, wie Reliquienkästchen und Hostienbüchsen, kommen besonders häufig Elfenbeindiptychen vor, d. h. Doppeltäfelchen, deren innere Seiten zum Schreiben dienten, während die äußeren mit Schnitzwerk geschmückt waren. Sie wurden bereits im kaiserlichen Rom massenhaft als Geschenke verteilt; dem dabei eingerissenen Luxus steuerte ein Edikt vom Jahre 384, indem es das Recht solcher Schenkungen auf die Konsuln beschränkte. Dieselben verteilten bei ihrem Amtsantritt große fünfteilige Diptychen an die Kaiser, und kleinere einteilige an hochgestellte Personen. Wenn die Konsulardiptychen meist das Bild des Geschenkgebers in steifer Amtshaltung zeigen, wie er das Zeichen zum Beginn der Spiele gibt, so treten seit dem 4. Jahrhundert häufig christliche Darstellungen und Inschriften auf. Das älteste bekannte, sicher datierbare Diptychon dieser Art ist das des Konsuls Anicius Probus aus dem Jahre 406 im Schatze der Kathedrale zu Aosta, ein Geschenk an Kaiser Honorius, der neben christlichen Insignien und Inschriften in kriegerischer Rüstung darauf dargestellt ist. Manche dieser ursprünglich profanen Diptychen gingen im Mittelalter in den Gebrauch der Kirche über; sie wurden zur Aufzeichnung liturgischer Gebete, Heiligenlitaneien und so weiter verwendet oder bildeten den Schmuck von Prachteinbänden kirchlicher Bücher; es fehlt auch nicht an Beispielen dafür, daß die ursprüngliche heidnische Darstellung ganz oder teilweise in eine christliche umgewandelt wurde.

Abb. 79 Handwaschung des Pilatus und Verleugnung Petri
Elfenbeinrelief im Britischen Museum (Nach Graeven)

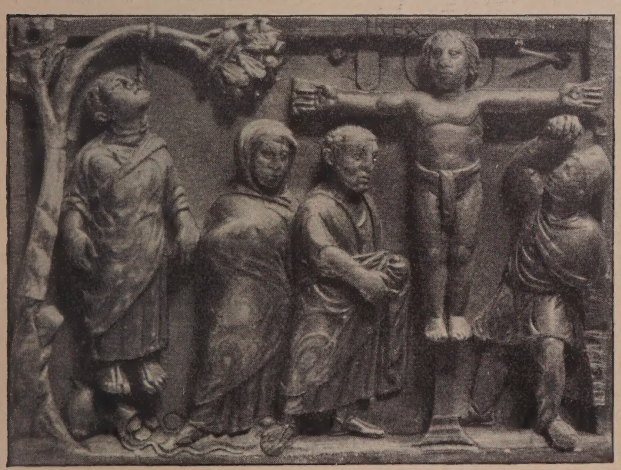


Abb. 80 Kreuzigung Christi und Tod des Judas
Elfenbeinrelief im Britischen Museum (Nach Graeven)

Die mannigfaltige Verwendbarkeit und leichte Beweglichkeit der Elfenbeinschnitzereien, welche auch bewirkt haben, daß sie heute durch die Museen und Sammlungen von ganz Europa verstreut sind, erschwert ungemein ihre Einordnung in den kunstgeschichtlichen Zusammenhang. Eine sichere chronologische Fixierung und

ein Überblick über die einstigen Zentren der Produktion lassen sich erst von der neuerdings begonnenen systematischen Sammlung des Materials erwarten.[1]) Die Versuche, bestimmte Schulen der altchristlichen Elfenbeinschnitzkunst festzustellen,[2]) haben allgemein anerkannte Resultate noch nicht ergeben. Doch darf als allgemein zugestanden gelten, daß Ursprung und Übung der Technik mit dem Lande, dem das Material entstammte — Afrika — in engerer Beziehung steht und daß die Hauptstätten frühchristlicher Kultur im Osten wie im Westen den ersten Anspruch darauf haben, auch Mittelpunkte der Elfenbeinschnitzkunst gewesen zu sein. Aber in der Zuweisung der erhaltenen Werke an die verschiedenen Schulen gehen die Meinungen noch weit auseinander, wenn auch gerade für eine Anzahl der bedeutendsten Elfenbeinarbeiten ihre Entstehung im Osten höchst wahrscheinlich ist. So wird von der schönen, jedenfalls noch im 4. Jahrhundert entstandenen Pyxis des Berliner Museums, welche Christus auf dem Thron inmitten der Apostel und die Darstellung der Opferung Isaaks vereinigt, der Ursprung in Antiochia oder Syrien angenommen. Deutlicher Zusammenhang mit Kleinasien besteht, durch die Formen der dargestellten Architekturen, in den Reliefs der berühmten Lipsanothek zu Brescia, Teilen eines Reliquienkästchens mit zahlreichen Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, sowie Medaillonköpfen Christi, der Apostel und Evangelisten. Ähnliches gilt von den Schnitzereien auf vier Elfenbeinplättchen des Britischen Museums, welche Szenen aus der Passion Christi in starkem Hochrelief und guter, klarer Komposition enthalten; sie bildeten ursprünglich wohl die Seiten eines quadratischen Kästchens (Ab. 79 und 80). Die Darstellung der Handwaschung des Pilatus und Verleugnung des mit dem Kreuz

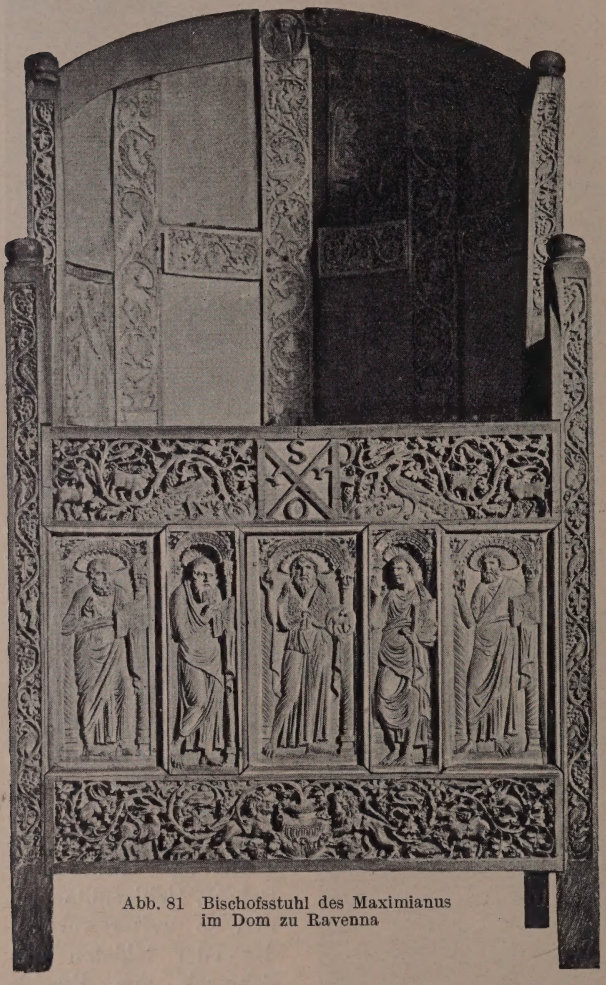


Abb. 81 Bischofsstuhl des Maximianus im Dom zu Ravenna

[1]) *H. Graeven*, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung, 1898 u. ff. — *W. Voege*, Kgl. Museen zu Berlin. Die Elfenbeinbildwerke. Berlin 1900. — *R. Kanzler*, Gli Avori della Biblioteca Vaticana. Rom 1903.

[2]) *G. Stuhlfauth*, Die altchristliche Elfenbeinplastik. Freiburg i. B. u. Leipzig 1896.

vorübergehenden Herrn durch Petrus bietet ein dramatisch bewegtes Bild in geschickter Anordnung und lebendiger Gebärdensprache. Die Kreuzigung ist neben dem entsprechenden Relief der Holztür von S. Sabina (vgl. S. 44) die älteste nachweisbare Darstellung dieser Szene. Das Grab Christi in dem zu der Serie gehörigen Täfelchen mit

Abb. 82 Taufe Christi Vom Bischofsstuhl des Maximianus (Nach Phot. Alinari)

dem „Ostermorgen" ist ein orientalischer Kuppelbau und hat reliefgeschmückte Türen; andererseits lassen die untersetzten Figuren und die Kompositionsweise aller vier Tafeln gewisse Beziehungen zu dem Stil römischer Sarkophagreliefs nicht verkennen. Man wird in diesem wie in anderen Fällen vielleicht die Tätigkeit griechischer Elfenbeinschnitzer in Rom und Italien annehmen müssen. — Sicher orientalischer Import ist der von Kaiser Otto III. in den Dom zu Ravenna gestiftete, ganz mit Elfenbein-

platten bedeckte sog. Thronsitz des Bischofs Maximianus (Abb. 81). An der Vorderseite stehen in fünf Nischen die Gestalten Johannes des Täufers und der vier Evangelisten, in etwas gedrängter Haltung, aber individuell und noch ganz im Geiste der antik-christlichen Kunst behandelt. Köstliches Rankenwerk, in dem wilde und zahme Tiere sich bewegen, schmückt zwei breite Streifen über und unter diesen Gestalten. Die Innen- und Außenwand der Rücklehne, durch ornamentale Streifen ähnlichen Charakters in acht Felder geteilt, war mit Reliefdarstellungen aus dem Leben Jesu bedeckt (Abb. 82), deren Mehrzahl jetzt fehlt. Dagegen sind die Szenen aus der Geschichte Josephs an den Außenseiten der Lehnen erhalten. Diese historischen Reliefs stehen an künstlerischem Wert hinter den Rankenstreifen zurück, sind aber durch frische Auffassung und lebendige Charakteristik ausgezeichnet. Die Beteiligung verschiedener Hände an der Ausführung erscheint zweifellos, auf die ihr früher zuerkannte Bedeutung eines Belegstücks für die Existenz einer „ravennatischen" Schnitzschule aber wird die Maximianskathedra ebenso zu verzichten haben wie die kleine Elfenbeinpyxis des Britischen

Abb. 83 Elfenbeinpyxis des Britischen Museums mit Danie in der Löwengrube (Nach Graeven)

Museums, welche die Geschichte Daniels in der Löwengrube enthält (Abb. 83); man schreibt dem zierlichen Werk heute oberägyptischen Ursprung zu. Unter einem von Säulen getragenen blattförmigen Baldachin steht in betender Haltung der Prophet zwischen zwei Löwen; links davon wird in lebhafter Bewegung der Engel sichtbar, welcher den mit Speisen aufs Feld gehenden kleinen Habakuk am Schopf erfaßt hat und zu Daniel in die Löwengrube bringt. Ein rechtsstehender Mann drückt mit erhobener Rechten sein Erstaunen über das Wunder aus. Ein anderer Engel weist mit der Rechten auf ein Lamm, das an einem Palmbaum aufblickt: das Symbol Christi, wie auch Daniel als Vorbild des Herrn gilt.

Eine besonders prächtige Gattung von Elfenbeinarbeiten bilden jene fünfteiligen Diptychen, welche später hauptsächlich als Buchdeckel Verwendung fanden, zum Teil wohl auch von Anfang an dazu bestimmt waren. In ihnen macht sich vorwiegend byzantinischer Einfluß geltend, wie denn auch die Gestalten an der Vorderseite des Maximianstuhls bereits ganz den zeremoniösen Ernst der byzantinischen Kunst aufweisen und die Feinheit der Arbeit in dem umgebenden Rankenwerk zu dieser Zeit nur in byzantinischen Werken ihre Analogien findet. Zwei ursprünglich vielleicht zusammengehörige Buchdeckel in der Vatikanischen Bibliothek zu Rom und im Londoner South Kensington Museum mit den Gestalten Christi und der Madonna im Mittelfelde, flankiert von Heiligenfiguren, zeigen die Fußstreifen mit Darstellungen aus der Kindheitsgeschichte Christi

Das Emailkreuz des Schatzes in der Kapelle Sancta Sanctorum zu Rom

Aus Grisar, Sancta Sanctorum. Freiburg, Herder

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

geschmückt, während in den Kopfstreifen antikisierende Engel schwebend ein Rund mit dem Kreuz resp. der Büste Christi halten (Abb. 84). Die zierliche Sauberkeit und technische Meisterschaft der Arbeit beginnt in der Londoner Tafel bereits im Manierismus zu erstarren, der das Kennzeichen aller späteren byzantinischen Werke ist.

Abb. 84 Fünfteilige Elfenbeintafel im South Kensington Museum in London (Nach Westwood)

Die Zahl der sicher nachweisbaren byzantinischen Elfenbeinschnitzereien ist vorläufig eine verhältnismäßig geringe, obwohl wir nicht daran zweifeln dürfen, daß auch diese von Osten ausgehende Kunstübung sich schließlich in Byzanz konzentriert hat. An der Spitze steht zeitlich und künstlerisch die schöne Tafel des Britischen Museums mit der Gestalt des Erzengels Michael, der als Engelsfürst, ausgestattet mit dem Zepter und der vom Kreuz überragten Kugel, in einer Bogennische steht, voll majestätischer Würde und himmlischer Milde zugleich. Ein Täfelchen über der Nische enthält die griechischen Worte: „Nimm mich auf,

wenn du auch meine Sündenschuld kennst!“ Dieses bewundernswerte Werk muß der Blütezeit der byzantinischen Kunst im 6. Jahrhundert unter Justinian zugeschrieben werden. Hieher gehört ferner das bekannte Elfenbeinrelief im Dom zu Trier, von dem sich hat nachweisen lassen, daß es eine im Jahr 552 geschehene Übertragung von Reliquien in eine Konstantinopeler Kirche darstellt, sowie das Diptychon für den im Jahre 590 zum Konsul gewählten Justinus, einen Verwandten des Justinian, im Berliner Museum. Aus der Renaissance der byzantinischen Kunst nach Beendigung des Bilderstreites ist wohl eine Anzahl von Elfenbeinschnitzereien erhalten, die nach Inhalt und Behandlungsweise an Muster aus älterer Zeit anknüpfen, und selbst die Komnenenzeit (vgl. S. 60) hat noch Kompositionen hervorgebracht wie die großartig-feierliche Himmelfahrt Christi im Florentiner Nationalmuseum. Doch werden die Gestalten immer steifer, innerlich lebloser und erhalten namentlich übertrieben langgezogene Proportionen (Abb. 85).

Abb. 85 Johannes der Täufer
Spätbyzantinisches Elfenbeinrelief in Liverpool (Nach Graeven)

Den Elfenbeinschnitzereien kommen die erhaltenen Arbeiten aus Edelmetall an Zahl begreiflicherweise nicht gleich, da sie durch ihre Kostbarkeit die Hab- und Zerstörungssucht weit stärker reizten. Zu den frühesten gehört das dem 4. Jahrhundert zugeschriebene Silberkästchen in S. Nazaro zu Mailand mit der Darstellung des Heilands zwischen den Fischen und Broten auf dem Deckel, der Madonna und drei alttestamentlichen Szenen an den Seiten. Es entstammt sicher dem hellenistischen Osten, der auch auf diesem Gebiete die Führung behielt. Seit dem 6. Jahrhundert konzentrierte sich die Produktion wohl hauptsächlich in Byzanz; es wurde in jeglicher Metallarbeit die Lieferantin und somit allmählich die Lehrerin für das gesamte Abendland. Insbesondere die Geräte für den Gottesdienst wurden hier mit größter Pracht und technischer Virtuosität hergestellt. Von der Sophienkirche zu Konstantinopel wird berichtet, daß der Chor durch silberne Säulen und Schranken abgeschlossen war, daß der goldene, mit Edelsteinen reich verzierte Altar von einem hohen silbernen Tabernakel bekrönt wurde, daß goldbestickte Teppiche die Öffnungen zwischen den Säulen des Tabernakels schlossen. Ihren höchsten Triumph feierte byzantinische Prachtliebe in der Emailarbeit, der die Technik des sog. Zellenschmelzes (Email cloisonné) zugrunde liegt, wobei die Flächen einer aus aufgelöteten Metallstreifen hergestellten Umrißzeichnung mit farbigen Glasflüssen ausgefüllt werden. Ein sicherlich sehr frühes Werk dieser Art ist das Emailkreuz des Schatzes von Sancta Sanctorum in Rom, obwohl die Versuche, es ins 6. oder 7. Jahrhundert zu datieren, durchaus hypothetisch geblieben sind (vgl. die farbige Tafel). Die Auswahl der Szenen aus der Jugendgeschichte Christi — von der Verkündigung bis zur Taufe — ungeachtet die einstige Bestimmung des Kunstwerks als Hülle einer Kreuzreliquie eher auf die Passionsfolge hinleiten mußte, sowie die schlichte Naivität des Stils verraten noch den Zusammenhang mit frühchristlicher Kunstweise; die untersetzten,

aber geschmeidigen Figuren erinnern an Reliefs der Sabinatür und der Elfenbeinkunst. Zu den glänzendsten Leistungen des byzantinischen Zellenschmelzes gehören die Emails der Sammlung Swenigorodskoi in St. Petersburg.[1]) Ihnen stehen die Plättchen mit dem thronenden Erlöser zwischen Maria und Johannes, einer

Abb. 86 Sog. Deesis Byzantinisches Zellenemail aus dem Schatze von Sancta Sanctorum

sog. „Deesis" nach byzantinischer Manier (Abb. 86) und den Brustbildern von Heiligen am Praxedesreliquiar von Sancta Sanctorum nahe. In zahlreichen Kirchenschätzen des Abendlandes haben sich Werke der Goldschmiedekunst und Emailmalerei erhalten, die als Erzeugnisse des byzantinischen Ostens angesprochen werden müssen; sie sind zum Teil vielleicht erst als Beute der Kreuzfahrer nach dem Westen und Norden gelangt. Einer älteren Zeit gehören an der goldene Altarvorsatz (Pala d'oro) der Markuskirche in Venedig, in seinen ursprünglichen Teilen auf das 10. Jahrhundert zurückgehend; die Staurothek (Kreuzreliquie) im Dom zu Limburg, angeblich eine eigenhändige Schöpfung des kunstgeübten Kaisers Konstantin VII. Porphyrogenitos; das Lotharkreuz in Aachen u. a. Die sog. Stephanskrone im Budapester Nationalmuseum (Abb. 87) ist als byzantinische Arbeit der Komnenenzeit bezeugt.

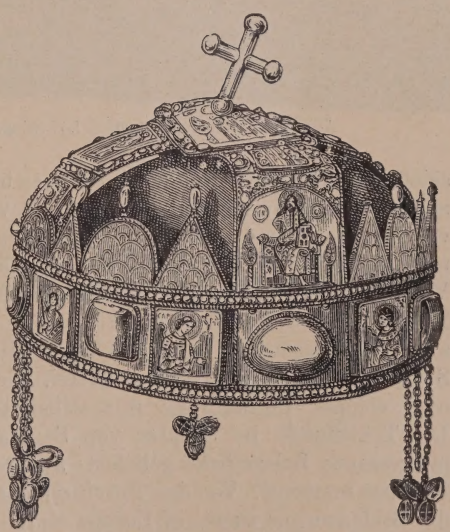


Abb. 87 Krone des hl. Stephan, Budapest

Von der Blüte und dem Weltruf des byzantinischen Bronzegusses geben

[1]) Publiziert in dem bemerkenswerten Prachtwerke: Byzantinische Zellen-Emails der Sammlung A. W. Swenigorodskoi, mit hist. Text von Kondakoff. Frankfurt 1889—92.

außer der erhaltenen Erztür der Sophienkirche auch zahlreiche ähnliche Werke in Unteritalien Zeugnis, wie die Erztüren der Dome von Amalfi (1066), Salerno (1099), Montecassino, Canosa und Troja; das umfangreichste Werk dieser Art sind die Türen von S. Paolo fuori le mura bei Rom, 1070 von Meister Staurakios in Konstantinopel ausgeführt. Die Technik ist hier wie bei den meisten anderen dieser Türen das sog. Niello, d. h. die Konturen der Darstellung sind in die Metallfläche eingegraben und dann mit Silber- und Goldfäden ausgefüllt. Ganz bedeutend muß einst auch die Fülle kostbarer Erzeugnisse der Textilkünste [1]) gewesen sein, die von Byzanz nach dem Abendlande gelangte. Die Überlegenheit des Ostens auf diesem Gebiete beruhte hauptsächlich auf der Verarbeitung der Seide, die bis in die Mitte des ersten Jahrtausends ausschließlich in China und dem anschließenden zentral-

Abb. 88 Seidenstoff mit einer Löwenjagd aus dem Schatz von Sancta Sanctorum

asiatischen Gebiete gewonnen, ihren Weg über Persien und die Häfen des Roten Meeres zunächst nach Syrien und Ägypten und von da ins Mittelmeergebiet nahm; Syrien war das Hauptland der Seidenindustrie in solchem Grade, daß syrische Seidenwebereien sogar den Weg nach Ostasien, ins Ursprungsland des Materials, zurücknahmen. Von Syrien wird also der abendländische Export zunächst ausgegangen sein, bis Byzanz auch dieses Erbe antrat. Reste antik-griechischen Formengefühls und uralter vorderasiatisch-babylonischer Kultur flossen zusammen in den figürlichen Schmuckmotiven der Seidenweberei, die streng stilisiert zumeist in kreisrunder oder eckiger Umrahmung mit stilisiertem Pflanzenwerk abwechselnd auftreten. Die Textilfunde im Schatze von Sancta Sanctorum (Abb. 88) haben auch dafür interessante Belegstücke geliefert; andere finden sich durch die Sammlungen ganz Europas zerstreut. Von den Provinzen des byzantinischen Reiches, welche die Kultur des Seidenwurms zuerst in Europa einführten, verbreitete sich die Herstellung kostbarer Wirkereien insbesondere nach Sizilien, wohin König Roger bereits um die

[1]) Vgl. *M. Dreger*, Künstlerische Entwicklung der europäischen Weberei und Stickerei. Wien 1909.

Mitte des 11. Jahrhunderts griechische Seidenarbeiter berief, bis vom 12. Jahrhundert ab im Abendlande allmählich die Bevorzugung der Stickerei begann, welche seitdem die wichtigere Technik für Herstellung von Prachtgewändern wurde.

Das Bild, das die altchristliche Kunst der rückschauenden Betrachtung gewährt, ist kein einheitliches, die Entwicklung, die wir verfolgt haben, eine vielfach gebrochene. In ihren Anfängen eine schlichte Volkskunst, welche mit den traditionellen Formen der Antike Glauben und Sehnsucht der jungen Christenheit in flüchtigen Grabmalereien und Sarkophagskulpturen stammelnd anzudeuten versucht, ist die Kunstübung der ersten christlichen Jahrhunderte im notwendigen Verlauf der Dinge zur glänzenden Repräsentantin kirchlicher und staatlicher Macht herangewachsen. Maßgebend bei Erfüllung auch dieser Aufgabe blieben in erster Reihe das Vorbild und die Unterweisung des Altertums. Die Sophienkirche, die machtvollste Schöpfung dieser Zeiten, bedeutet die Vollendung von Baugedanken, welche bis weit in die Geschichte der antiken Kunst zurückreichen; das Mosaik, die Elfenbeinschnitzerei und die Buchmalerei gehen nicht minder aus antiken Wurzeln hervor. Auf der anderen Seite steht die Basilika als eine selbsteigene und auf Jahrhunderte hinaus richtunggebende Tat des altchristlichen Geistes da. Noch kann nicht als völlig ausgemacht gelten, ob dem Abendland oder dem Orient an dieser wichtigen Neubildung der überwiegende Anteil gebührt, ja, ob nicht überhaupt die eigentliche Geschichte der ältesten christlichen Kunst in weit höherem Grade, als man bisher annahm, im Morgenland sich abgespielt hat. Dieser Zweifel gilt für die Zeit vor Konstantin, aber auch für das 4. Jahrhundert und die Zeit nach der Teilung des Reiches. Seit dem 5. Jahrhundert, da Italien von den Barbaren zertreten am Boden lag, gab es überhaupt nur noch eine „byzantinische“ Kunst, und diese rettete sich im Zustande geistiger Verödung bis in das späteste Mittelalter hinüber. Den eigentlichen Beginn des letzteren aber bezeichnen für das Gebiet der Kunst zwei Tatsachen: das Hereinbrechen des Islam von Osten her und das Auftreten neuer, den germanischen Stämmen angehöriger Geschmacksformen im Norden, deren Kampf und allmähliche Verschmelzung mit den Traditionen aus antiker und altchristlicher Zeit die nächsten Jahrhunderte der abendländischen Kunstgeschichte ausfüllt.

ZWEITES KAPITEL

Die Kunst des Islam

1. Charakter und Kunstgeist der Araber

Der Orient, die Quelle aller großen religiösen Ideen, welche die Menschheit bewegt haben, ist auch die Heimat jener neuen Form des Monotheismus, welche Mohammed begründete. In seinem Vaterlande Arabien hatte schon von alters her der Glaube Abrahams geherrscht, und die Araber leiteten ihre Abstammung von dem Erzvater der Israeliten ab, wie ja auch ihre Sprache zu der semitischen Gruppe gehört. Allein Götzendienst, die von den Chaldäern ausgegangene Verehrung der Gestirne und selbst die mosaische und christliche Lehre waren nicht minder verbreitet. Und wie in religiöser, so war auch in anderer Beziehung das Volk Arabiens in viele meist feindselige Stämme gespalten, die sich in erbitterten Fehden aufrieben. Da war es Mohammed, der in glühender Begeisterung den alten reinen Glauben seines Stammes wieder zur hellen Flamme anfachte und mit der Kraft der Überzeugung und der Gewalt des Schwertes ihn als eine neue Lehre über ganz Arabien ausbreitete.

Die Art des Landes und seiner Bewohner war solchem Beginnen günstig. Eine felsige, kahle Hochebene, ohne Flüsse, ohne Küstenentwicklung, liegt Arabien, obwohl auf drei Seiten von Meeresarmen umschlossen, doch von der See abgewandt. Ohne Neigung zur Seefahrt blieb daher das Volk seit Jahrhunderten einem schweifenden Nomadenleben zugetan. In der unabsehbaren Öde der Wüste, unter dem wolkenlosen Firmament, von welchem die Gestirne der nördlichen und der südlichen Hemisphäre herabglänzen, bildete sich ein ebensowohl zu phantastischer Überschwenglichkeit wie zu einseitigem Verstandesgrübeln neigender Sinn aus. Wie keine bestimmten Linien den Horizont des Wüstensohnes umgrenzen, keine mannigfachen Formen des Bodens und einer reichen Pflanzenwelt seinem Blick Anhaltspunkte gewähren, in deren Erfassung er zu plastischer Gestaltung gelangen könnte, so schweift auch sein geistiges Auge ins Unbegrenzte, seine Phantasie ins Form- und Schrankenlose. Hierin liegt eine innere Verwandtschaft mit dem Charakter des israelitischen Volkes und der Grund zu dem abstrakten Monotheismus, der beiden Nationen schon früh gemeinsam war, zu dem bildlosen Kultus, der sich bei beiden festgesetzt hatte. Jener uralte schwarze Stein in Mekka, den die Sage mit Adam in Verbindung brachte und den die Araber lange vor Mohammed in der heiligen Umfriedung der Kaaba verehrten, war ein Ausdruck dieses auf Bilder verzichtenden Gottesdienstes, und wenn auch im Laufe der Zeit die Unzahl von 300 Götzenbildern sich um ihn angesammelt hatte, so war ihre Verehrung eben nur ein Abfall zur Viel-

götterei der umwohnenden heidnischen Stämme, wie ja auch die Israeliten ähnlicher Versuchung oft genug unterlegen waren.

In Mohammeds Lehre erhielt diese monotheistische Anschauung eine geläuterte Gestalt und im wesentlichen, besonders im Glauben an Auferstehung und ewige Fortdauer, eine dem Christentum verwandte Grundlage. Die Ausprägung derselben war aber sowohl der Neigung des Orients zu abstrakten Grübeleien wie seinem lebhaft entwickelten Sinnenleben angepaßt: ersteres durch die ungeteilte Einheit des göttlichen Wesens, letzteres durch die verhängnisvolle Aufnahme eines fatalistischen Prinzips und die überaus sinnliche Ausmalung des Jenseits. Obwohl dem Islam eine moralische Richtung nicht fehlt, obwohl Tapferkeit, Freigebigkeit, Gastfreundschaft, Treue und Großmut jedem Menschen vorgeschrieben sind, mangelt doch der Religion des Mohammed durch jene seltsame Mischung die höhere sittliche Weihe, die der Lehre Christi innewohnt. Dem entsprach auch die Art, wie der Prophet seinen Glauben ausbreitete, indem er neben der friedlichen Propaganda Feuer und Schwert zu Hilfe nahm und den Fanatismus seiner Anhänger zum blutigen Glaubenskrieg entfachte. Einmal von dem Flammengeiste der religiösen Ekstase hingerissen, obendrein durch die unermeßlichen Schätze der zu erobernden Reiche angelockt, brachen die Araber wie ein verheerender Strom über die verrottete byzantinische Herrschaft sowie über die weichlich entarteten orientalischen Reiche dahin, und so unwiderstehlich war dieser Andrang, daß im Jahre 644 beim Tode Omars, des zweiten Nachfolgers des Propheten, 34 Jahre nach dem ersten Auftreten Mohammeds, das Gebiet des Islam von Tripolis bis an die Grenzen Indiens und vom Indischen Ozean bis an den Kaukasus sich erstreckte und nicht bloß Arabien, Syrien und Palästina, sondern auch das große Reich der Perser, Ägypter und die Nordküste Afrikas umfaßte. Und kaum hundert Jahre waren seit den ersten schwachen Anfängen des Mohammedanismus verflossen, als er östlich auch das ungeheure Gebiet Indiens bis an den Ganges und westlich das ganze Nordafrika, Sizilien und Spanien sich unterworfen hatte.

Als die Araber diese ausgedehnten Gebiete überschwemmten, in denen zum Teil eine großartige eigentümliche Kultur prächtige Denkmäler geschaffen hatte, waren sie noch das einfache, halb kriegerische, halb nomadische Naturvolk, dem höhere geistige Bildung fehlte. Sie selbst hatten ebensowenig wie die Israeliten, und aus denselben Gründen wie jene, von Hause aus eine nationale Kunst. Es kam vor, daß sie christliche Kirchen zu ihrem Gottesdienst verwendeten oder daß sie sich Baumeister für ihre Moscheen vom Hofe zu Byzanz erbaten. Mit Abscheu enthielten sie sich der bildlichen Darstellungen, und ein Gesetz Mohammeds verbot dieselben mit nicht geringerer Strenge, als die mosaischen Tafeln dies getan. Schroffe Gegensätze herrschten in ihrem geistigen Leben. Glühende Sinnlichkeit und harte Selbstverleugnung, leidenschaftlicher Tatendrang und träumerische Versunkenheit lösen unmittelbar einander ab in den Gesängen der Dichter, die im Wettstreit vor versammeltem Volke die Taten und den Ruhm ihres Stammes sangen und deren Preisgedichte auf Seide gestickt in der Kaaba aufgehängt wurden.

Besondere Begabung für die bildende Kunst bedeutet solche Sinnesart nicht. Durch das Bilderverbot, wenn es auch nicht immer mit gleicher Strenge aufrechterhalten blieb, wurde zunächst alle künstlerische Tätigkeit auf die Architektur beschränkt. In dieser aber schlossen die Araber sich vielfach dem Stile, den sie in den eroberten Ländern vorfanden, an: namentlich in Indien und Ägypten läßt sich ein mächtiger Einfluß der großartigen Denkmäler der alten Kultur erkennen. Andere Einwirkungen gingen von der christlichen, namentlich der byzantinischen Kunst aus. Ähnlich wie ihre Religion war also auch ihr Baustil ein Gemisch solcher verschiedenen Elemente, voll von Schwankungen und Willkürlichkeiten und scheinbar ohne feste Regel.

2. Architektur und Kunstgewerbe des Islam

Die Entwicklung der mohammedanischen Architektur [1]) knüpft sich zunächst an die religiösen Bedürfnisse, die in mancher Hinsicht denen des Christentums entsprechen. Das Bethaus der Gläubigen, die Moschee (arabisch Gama oder Mesgid, [2]) umschließt als Haupterfordernis eine geräumige, von Säulenreihen durchzogene Halle (Liwân), mit der nach dem heiligen Mekka zu gelegenen Gebetsnische (Mihrab). Die Halle öffnet sich gewöhnlich in ganzer Breite nach einem viereckigen Hof (Sachn) mit einem Brunnen für die vorgeschriebenen religiösen Waschungen, der an den übrigen drei Seiten gleichfalls von Hallen umgeben ist. Schlanke turmartige Minarette, von denen herab der Muezzin die Gläubigen zum Gebete ruft, sind ebenfalls unumgänglich, und schließlich verbindet sich manchmal das Grabdenkmal des Stifters oder eine Unterrichtsanstalt oder sonstige fromme Stiftung mit der übrigen Anlage. Innerhalb dieser Grundzüge, von denen die Kiblah, d. h. die Richtung der Gebetshalle auf Mekka hin, der wesentlichste war, hat die Moschee die mannigfachste Gestaltung erfahren. Neben dem Säulensaal, der sich nur wie eine verstärkte Fortsetzung des offenen Säulenhofes darstellt (Abb. 89), sind auch die ausgeprägten Bautypen orientalischer Völker, wie die Gewölbearchitektur der Perser und später die Formen des byzantinischen Kuppelbaus (Abb. 90), dafür zur Anwendung gelangt. Pfeiler und Säule treten gleichberechtigt nebeneinander auf, und alle in der älteren Baukunst vorkommenden Bogenarten, die runden wie die spitzen und die hufeisenförmigen (Abb. 91), finden sich ohne Unterschied gebraucht. In der Überdeckung der Räume folgte man entweder dem einfachen System der flachen Holzdecke oder dem Kuppelbau. Die Kuppel wird sowohl in zusammenhängenden Reihen zur Überwölbung von Arkaden und weitgestreckten Hallen gebraucht, als auch besonders zur Hervorhebung des Hauptraumes oder über dem Brunnen des Hofes oder endlich — und zwar dies ziemlich regelmäßig — über dem Grabbau. Die Konstruktion und Form der Kuppel wechselte je nach den Ländern und den Einflüssen älterer Bauweisen, die sich dabei geltend machten.

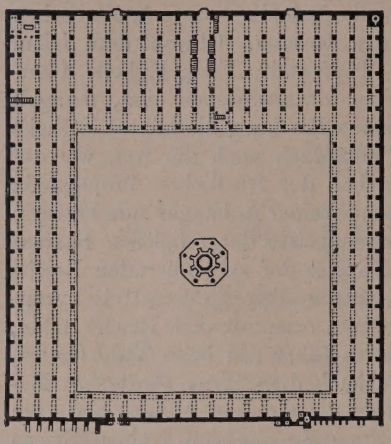


Abb. 89
Grundriß der Moschee Amru zu Kairo

Erst seit dem 11. Jahrhundert wurde in der islamitischen Architektur eine ihr ausschließlich angehörende Form der Wölbung beliebt, die als besonders charakteristisch gelten darf. Sie erwächst aus einer Anzahl kleiner nischenartiger Gewölbekappen, die, wie Konsolen übereinander vortretend, sich zu einem reich gegliederten, bunt bewegten Ganzen zusammenschließen, nicht unähnlich den Bienen-

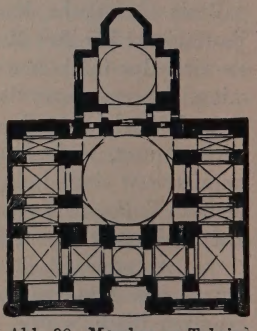


Abb. 90 Moschee zu Tabriz

[1]) *Franz-Pascha*, Die Baukunst des Islam (Handb. d. Architektur II. Teil, Bd. III, 2), 2. Aufl. Darmstadt 1897. — *J. Bourgoin*, Précis de l'Art arabe. Paris 1890. — *A. Gayet*, L'Art arabe. Paris 1893.

[2]) Eindringliche Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte der Moschee und des Minaretts bietet das Werk von *H. Thiersch*, Pharos (Antike — Islam — Occident). Leipzig 1909.

zellen oder den Deckengebilden der Stalaktitengrotten (Abb. 92). Sie werden in mannigfacher Weise verwendet, vorzüglich um als Pendentifs die Zwickel der Kuppeln auszufüllen; aber auch die Bogensäume, ja selbst ganze Decken und Kuppeln bestehen oft aus diesen zierlich spielenden Stalaktitengewölben (vgl. Abb. 109). Aus leichtem Material, aus Gips und Stuck geformt, haben sie keinen konstruktiven Wert; aber ihre dekorative Wirkung, verstärkt durch bunten Farbenschmuck und Vergoldung, ist um so bedeutender. Sie läßt sich nur im Zusammenhang mit dem ganzen dekorativen System der mohammedanischen Bauten auffassen — und gerade in diesem finden wir den eigentlichen Lebensnerv, die in ihrer Art unübertreffliche Schönheit dieses Stiles.

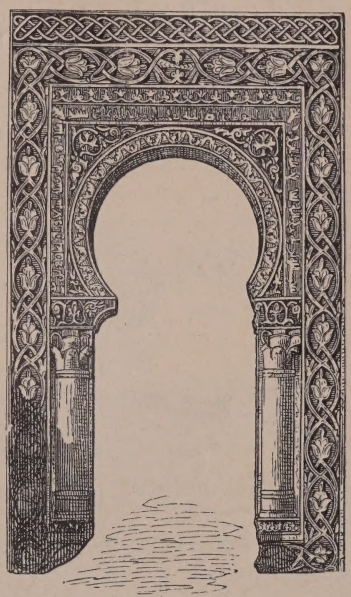


Abb. 91 Hufeisenbogen (Tarragona)

Die Ornamentik der Araber schließt sich nicht wie in der antiken Kunst der Durchbildung des Gliedergerüstes der Architektur an, sondern sie trägt fast ausschließlich den Charakter einer Flächendekoration von ganz eigener Art. Zwar wird mit erstaunlicher Sicherheit jeder Gegenstand in seinem zeichnerischen Wesen erfaßt und als Flächenumriß dargestellt. Aber alle Einzelform dient doch nur als flüchtiger Anhalt und Übergang zu einer folgenden, als ornamentales Schema, das sich in rastlosem Wirbel und ewig neuem Verknüpfen mit Gleichartigem oder Fremdem zusammenfügen muß, um jenes phantastische Mancherlei von Formen hervorzubringen, welches nach den Erfindern den Namen der Arabesken erhalten hat. In ihm mischt sich Pflanzen- und Tierform in einer stets streng stilisierten, durch Wiederholung und Gegenüberstellung ins Abstrakte überleitenden Behandlung. Zwar lassen sich die Grundformen dieses Ornamentsystems, die Ranke und das Blattwerk, in gewissem Umfange aus dem spätantiken Ornament herleiten,[1]) aber die Ausbildung eines rein phantastischen, im wesentlichen linearen Figurenspiels gehört doch erst dieser Kunstepoche. Die eine Gestalt greift in die andere über, es ist ein ewiges Fliehen und Suchen, Sichnecken und -jagen der Formen, in dem die rastlos schweifende Phantasie ebensowohl wie der grübelnde, kombinierende Verstand ihren Stolz und ihre Befriedigung finden. Prachtvoller Farben- und Goldschmuck, meist in kräftigen, bestimmten Tönen, begleitet diese Formenspiele, deren teppichartige Regel und Wiederkehr dem Auge ein ebenso fesselndes wie zu träumerischem Selbstvergessen einladendes Schauspiel bietet. — Dies reiche System von Ornamentik verbindet sich mit der Architektur in einer Gliederung, die den Wandflächen, den Bogenöffnungen entspricht, so daß friesartige Streifen einen Rahmen und Abschluß gewähren, oft auch verschlungene Bänder ein ganzes

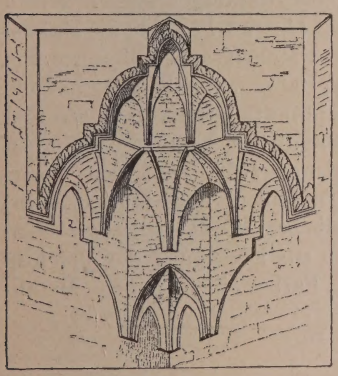


Abb. 92
Stalaktiten (Cuba bei Palermo)

[1]) *A. Riegl*, Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte des Ornaments. Berlin 1893.

Feld abgrenzend umziehen. Besonders erhalten die einzelnen Bogenöffnungen eine Umfassung von reichgeschmückten Arabeskenbändern. Aber auch alle Flächen der Wände, Bogenlaibungen und Nischen werden mit dieser glänzenden Dekoration überzogen und zahlreiche Sprüche aus dem Koran und den Dichtern in der strengen, einfachen kufischen Schrift oder den phantastischen Zügen der späteren arabischen Kursive als Friese und Rahmen eingestreut. Der dem arabischen Schmuckwerk eigene Charakter der Flächenornamentik wird dabei mit aller Strenge festgehalten, mag es sich nun um Wandverzierungen aus gebrannten Ziegeln oder Tonplatten, Stuck oder Gips handeln, oder um die Dekoration der hölzernen Kanzeln, Schranken, Kästen, Lichtträger u. dgl., wie sie zur Ausstattung der Moscheen erforderlich waren (Abb. 93). Von der größten Bedeutung für das gesamte europäische Kunsthandwerk wurde die Wiederbelebung der Fayence- oder Majolikatechnik durch die Araber, d. h. der Herstellung gebrannter, mit farbiger Glasur überzogener Tonware, wie sie von den in ihrer architektonischen Dekoration gebräuchlichen Tonplatten oder Fliesen ihren Ausgangspunkt genommen haben mag, bald aber auf Gefäße aller Art übertragen wurde (Abb. 94). Außer der undurchsichtigen, in der Masse gefärbten oder vor dem Einbrennen bemalten Zinnglasur kam dabei auch eine durchsichtige Bleiglasur zur Anwendung (Halbfayence), die gestattete, auf dem Ton selbst oder auf einer daraufgebrachten weißen Erdschicht (Anguß, Engobe) die Malerei vor dem Brennen auszuführen. Ein drittes Verfahren, die Malerei auf die bereits gebrannte Glasur zu setzen und sie in einem dritten Feuer einzubrennen („Muffelmalerei", von den feuerfesten Tonhüllen der Muffeln, mit welchen die bemalten Gegenstände beim dritten Brande umgeben werden), dient hauptsächlich zur Erzeugung der prächtig wirkenden „lüstrierten" Fayencen, die mit der Farbe einen feinen Metallschimmer der Glasur verbinden.[1])

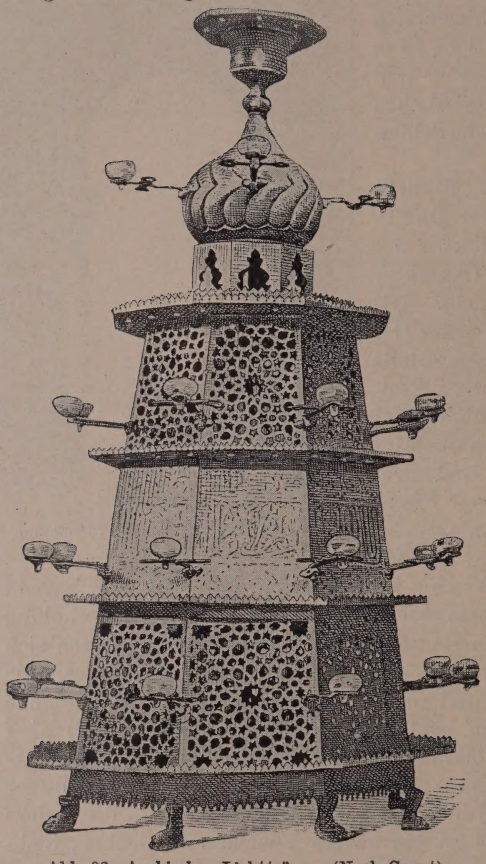


Abb. 93. Arabischer Lichtträger (Nach Gayet)

3. Die Denkmäler

A. In Vorderasien und Ägypten

Was in Arabien, Palästina und Syrien — den Ländern, welche der Mohammedanismus auf seinem Siegeslaufe durch die Welt zuerst sich zu eigen machte —

[1]) *O. v. Falke*, Majolika. Berlin 1896 (Handbücher der Kgl. Museen)

an ältesten Monumenten der arabischen Baukunst erhalten ist, bezeugt entweder die Beschränkung auf das Einfachste, vom praktischen Bedürfnis Erforderte, oder völlige Abhängigkeit von den vorhandenen fremden Vorbildern. So erscheint die Kaaba zu Mekka durchaus primitiv in altertümlicher Weise errichtet; so ahmt die Moschee El Aksa auf dem Tempelberge zu Jerusalem, 692 vollendet, ursprünglich mit fünf, nachmals mit sieben Schiffen, die Anlage christlicher Basiliken nach, verbindet damit jedoch einen Kuppelbau; ebenso die große Moschee des Kalifen Walid zu Damaskus (705 n. Chr.), die als Nachbildung jener zu bezeichnen ist. Auch die von Omar 638 gestiftete, vom Kalifen Abdelmelek im Jahre 691 auf der Stelle des Salomonischen Tempels erbaute Sachra-Moschee, der sog. Felsendom zu Jerusalem, entlehnt ihren Grundgedanken aus spätantiker Zeit und geht wohl auf byzantinische Werkmeister zurück (Abb. 95). Um den berühmten Fels, der nach jüdischer und mohammedanischer Sage den Mittelpunkt der Erde bezeichnet, zieht sich eine Rotunde von 30 m Durchmesser, deren (spätere) Holzkuppel samt den Oberwänden von vier Pfeilern und je drei da-

Abb. 94 Arabische Fayencegefäße

zwischengestellten Säulen gestützt wird. Ein breiter achteckiger Umgang, durch eine im Oktogon aufgeführte, auf acht Pfeilern und sechzehn Säulen ruhende Mauer in zwei Schiffe geteilt, umgibt den inneren Bau. Diese äußere Stützenreihe, deren Säulen den Kämpferaufsatz zeigen und durch Architrave, darüber noch durch entlastende Rundbogen mit den Pfeilern verbunden werden, verrät den ausgesprochen byzantinischen Stil. Eine prachtvolle musivische Ausstattung, zum Teil noch aus der Zeit der Gründung, schmückt das Innere. Das vorbildliche Muster einer echten Moscheeanlage des obenbeschriebenen Typus mit Hallenhof und Säulensaal lieferte zuerst die gleichfalls durch Walid vollendete große Moschee zu Medina.

In Ägypten gestaltete sich dann, angesichts der alten Pharaonenbauten, die Kunst der Araber zu einem festen System und zu imposanter Durchbildung.[1]) Ein solider Quaderbau mit mächtigen Pfeilern zeichnet die meisten Denkmäler aus, und die energische Form des Spitzbogens tritt im Umkreise der alten Kultur-

[1]) Vgl. *P. Coste*, Architecture arabe ou monuments du Caire. Paris 1827—39. — *Prisse d'Avennes*, L'Art arabe d'après les monuments du Caire. Paris 1876. — *Franz-Pascha*, Kairo. Leipzig 1903.

welt hier zum erstenmal auf. Eine Menge prächtiger Denkmale machte die Residenz des Landes, Alt-Kairo (Fostât), zu einer der glänzendsten des neuen Reiches.

Unter den Moscheen, die in dieser Frühzeit den einfachen Grundplan eines hallenumgebenen Hofes befolgen, ist eine der bedeutendsten die gleich nach der Unterwerfung des Landes gegründete, aber 698 ganz neu erbaute Moschee Amru. Um einen quadratischen Hof, dessen Seiten gegen 75 m lang sind und in dessen Mitte sich der Brunnen befindet (vgl. Abb. 89), ziehen sich Säulenhallen, vorn in einfacher Reihe, links in vier, rechts in drei, in der Halle des Gebets dagegen in sechs Reihen. Die Säulen sind sämtlich von antik-römischen Werken genommen, verschieden in Form und Höhe, die durch Unterlagen der Basen ausgeglichen werden. Um eine größere Höhe zu erreichen, sind den Kapitellen hohe Mauerwürfel aufgesetzt,

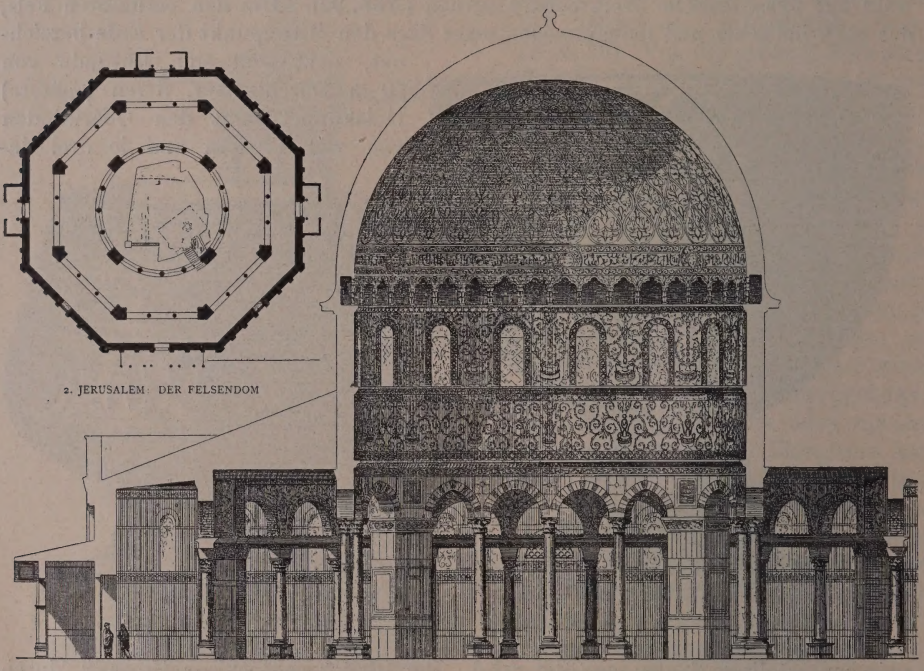


Abb. 95 Grundriß und Querschnitt des Felsendomes zu Jerusalem (Nach Dehio und v. Bezold)

über denen in hufeisenartiger Zusammenziehung die Arkaden, zuerst rundbogig, dann mit leiser Zuspitzung aufsteigen. Tritt hier noch eine den altchristlichen Basiliken entsprechende unselbständige Verwendung antiken Baumaterials ein, so gewinnt die Moschee Achmed ibn Tulun vom Jahr 877 eine höhere Bedeutung: sie zeigt in ihrem mächtigen Pfeilerbau mit zierlich eingelassenen Ecksäulen und reicher Ornamentation der Bogenflächen eine neue architektonische Form bereits vollkommen ausgeprägt. Die Anlage des Ganzen ist der vorigen entsprechend, wie Abb. 96 zeigt, die einen Blick in den arkadenumgebenen Hof gewährt und die kräftigen Bogenformen, die reiche Zinnenkrönung der Mauern, das in mehreren Absätzen aufsteigende Minarett samt der von außen emporführenden Treppe und den malerischen Kuppelbau inmitten des Hofes veranschaulicht. Die beiden einzigen Säulen des Baus, welche die Nische des Mihrab tragen, zeigen in ihren Kapitellen deutlich Anklänge an antike und byzantinische Formen (Abb. 97).

Die älteste Moschee der neuen Hauptstadt der Fatimiten, welche seit 969 in Ägypten herrschten, des heutigen Kairo, ist Gamael Ashar, „die Glänzende“;

auch sie zeigt noch den alten Typus der Säulen- oder Pfeilerhalle mit flacher Decke. Seit dem 12. Jahrhundert, dem Zeitalter der Mameluckensultane, ging man aber zu der monumentaleren Bauart mit Gewölbedecken über; die bedeutende Moschee El Akmar (1125) ist besonders interessant durch ihre hinter späterem Gemäuer wieder aufgedeckte alte Fassade mit einer sehr wirkungsvoll komponierten Nischenarchitektur. In dieser Epoche wurde auch — wohl unter dem Einflusse der Berührung mit byzantinischer und persischer Kunst — die Kreuzform der Moscheenanlage in Ägypten üblich. Die Moschee des Sultans Hassan in Kairo, mit dem Beinamen „die Prächtige", 1356—59 erbaut, zeigt um einen offenen Hof mit dem Brunnenhause (vgl. den Durchschnitt Abb. 98) vier kreuzförmig

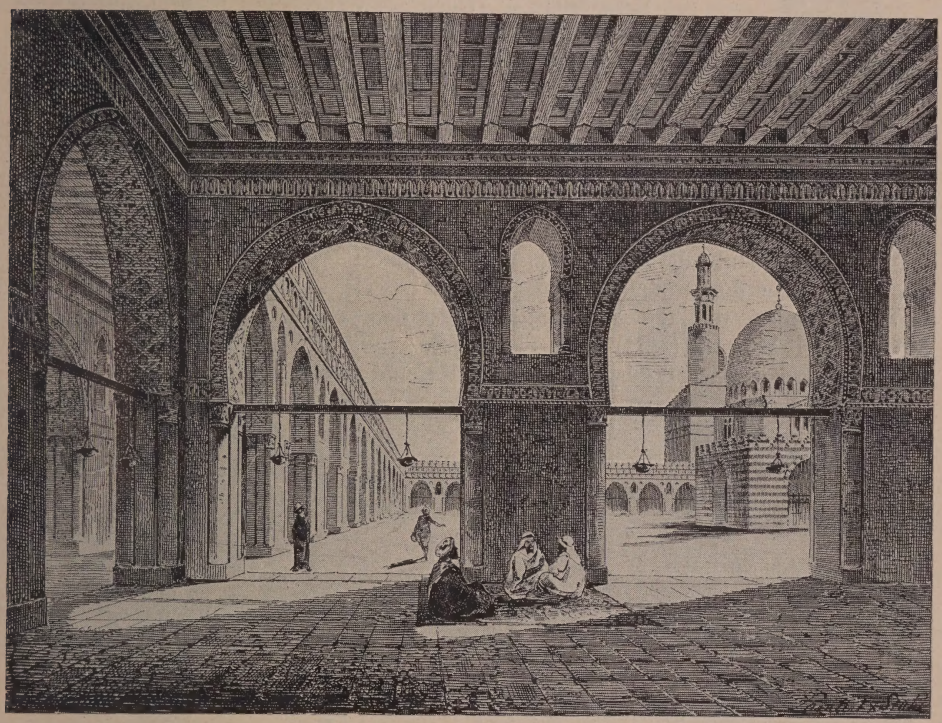


Abb. 96 Halle aus der Moschee Achmed ibn Tulun in Alt-Kairo

angeordnete, mit Tonnengewölben bedeckte Räume, die sich in gewaltigen Spitzbogen nach dem Hofe zu öffnen. An die Osthalle mit dem Mihrab schließt sich das von einer Kuppel gekrönte Grab des Erbauers.

Die kreuzförmige Grundrißbildung wurde zur Regel auch bei den zahlreichen stattlichen Grabmoscheen, welche namentlich von den Herrschern der Mameluckendynastien seit dem 13. Jahrhundert errichtet wurden und die imposante Nekropole der Kalifenstadt bilden (Abb. 99). Die Anwendung der Kuppel blieb während dieser ganzen Zeit auf den eigentlichen Grabraum beschränkt. Sie erhob sich in spitzer, runder oder zwiebelförmiger Gestalt, auf der Oberfläche glatt oder mit oft sehr reicher Ornamentik bedeckt, nach byzantinischer Weise meist über quadratischem Raum auf Bogen und Pendentifs, welche letzteren gewöhnlich in Stalaktitenform gebildet sind. Interessant ist auch im Äußeren meist die energische Überleitung aus dem Viereck des Unterbaus zur Rundform der Kuppel (Abb. 100), nicht minder aber die Ausgestaltung der schlanken Minarette. Sie gehen nun

häufig, in ganz organischer Entwicklung aufsteigend, vom Viereck ins Achteck, dann ins Rund und schließlich in einen offenen Säulenbau über, der von einer kleinen Kuppel bekrönt wird (Abb. 100). Spitzbogennischen und Stalaktitengesimse sowie Flächenmuster in persischem Ziegelmosaik gliedern sie in zierlicher und anmutiger Weise. Einfachere Grabanlagen bestehen bloß aus einem viereckigen Kuppelbau; zu dem vollständigen Bestande einer Grabmoschee gehören außer dem Grabraum, der Gebetshalle und dem Minarett gewöhnlich auch der an der Außenwand, oft zur Seite des hohen Eingangstors gelegene Zisternenraum (Sibil), aus dessen Gitterfenstern Wasser an die Vorübergehenden verteilt wird, sowie im Obergeschoß darübergelegen die Armenschule (Kutâb); zuweilen ist auch eine reichausgestattete gelehrte Schule (Medresse) mit der Moschee verbunden; ebenso schließen sich Wohnungen für Priester und Studenten, sowie Verwaltungsräume an.

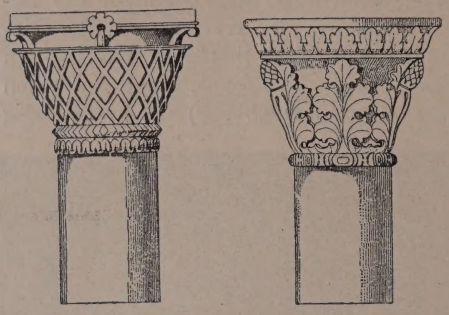


Abb. 97 Säulenkapitelle aus der Moschee Achmed ibn Tulun in Kairo

Zu den bedeutendsten Denkmälern der Blütezeit gehören außer der erwähnten Hassan-Moschee die Grabmoschee des Sultans Barkuk (1386 n. Chr.), diese noch in der Hofanlage und mit Kuppelreihen über den Arkaden, ferner die großartige Moschee El Moyed (1414) zu Kairo, deren Hallen von hohen Hufeisenbogen getragen werden, sowie die besonders sorgfältig und prächtig durchgeführten Bauten

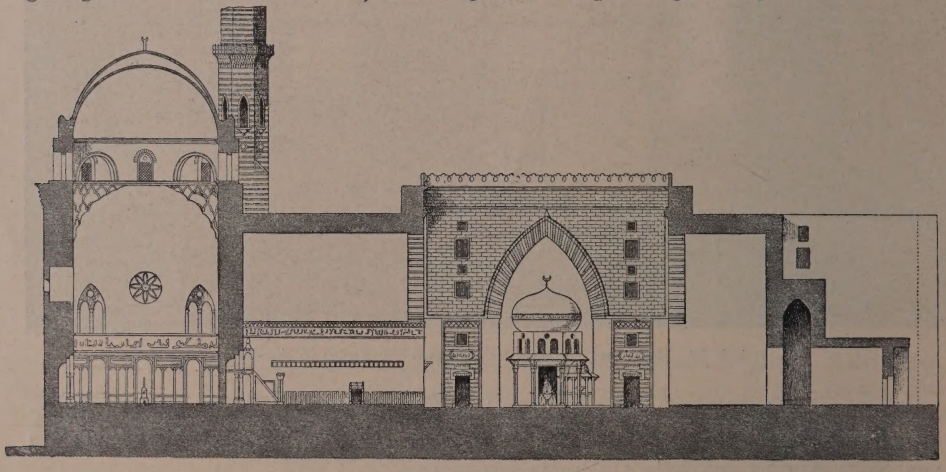


Abb. 98 Längsschnitt durch die Moschee des Sultans Hassan in Kairo

des Sultans Kait-Bei (um 1466). Ein Spätling der ägyptischen Kunst, bereits nach der Eroberung durch die Türken geschaffen, aber noch ganz vom alten Geiste erfüllt, ist die Moschee des Emirs Khaïr-Bei (Abb. 100).

B. In Sizilien und Spanien

Nach Sizilien[1]) drangen die Araber schon seit dem Jahre 827 und begründeten dort eine Kultur, deren Blüte in fortwährender Steigerung sich beinahe drei

[1]) *Hittorf* et *Zanth*, Architecture moderne de la Sicile. Fol. Paris 1835.

Jahrhunderte hindurch immer reicher entfaltete. Die wenigen Monumente jedoch, welche die Stürme der Zeiten überdauert haben, können nur als Nachahmungen altarabischer Bauweise betrachtet werden; sie stammen sicher erst aus der Zeit der Normannenherrschaft (nach 1060). So ist das bei Palermo gelegene Lustschloß, die Zisa (Abb. 101), ein Bau König Wilhelms I. († 1166). Wie der Name des Bauwerks aus dem Arabischen (El Aziz = die Glänzende) italienisiert ist, so läßt trotz moderner Umgestaltung sich in der Anordnung des Grundrisses (Abb. 102) und in dem Gesamtcharakter der Eindruck arabischer Architektur nicht verkennen. Fast ohne Gliederung, in strengem Ernst steigen die Mauermassen gegen 20 m hoch empor. An den beiden Schmalseiten treten Pavillons erkerartig vor, in der Mitte der 36 m langen Fassade öffnet sich dagegen ein hohes, mit Doppelsäulen eingefaßtes Portal.

Abb. 99 Kalifengräber bei Kairo

Es führt in ein korridorartiges Vestibül und von dort in einen quadratischen, mit Nischen und einem zierlichen Springbrunnen versehenen Saal, dessen Decke ein Kreuzgewölbe bildet. Obwohl mehrfach zerstört und später erneuert, zeugt dieser Raum durch die Stalaktitengewölbe, musivische Friese mit arabischen Inschriften, reiches Tafelwerk der Wände und die in den Ecken und in der Portalwandung eingelassenen Marmorsäulchen — offenbar jener Behandlung in der Moschee Ibn Tulun verwandt — von dem ehemaligen Reiz der Anlage, den das freundliche Spiel des Springbrunnens inmitten der Üppigkeit einer paradiesischen Landschaft zu köstlicher Anmut steigert. Ein kleinerer Bau verwandter Art ist das ebenfalls bei Palermo gelegene Lustschloß La Cuba, von dessen Details wir unter Abb. 92 ein Beispiel gegeben haben. Seiner maurischen Inschrift nach wurde es von König Wilhelm II. († 1189) erbaut.

In keinem Lande hat die Kunst des Islam eine so edle, feine Blüte entfaltet wie auf der Pyrenäischen Halbinsel.[1]) Schon im Beginn des 8. Jahrhunderts er-

[1]) Monumentos arquitectonicos de España. Madrid 1859—79. — *C. Uhde*, Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin 1892 (mit Lichtdrucktafeln). — *M. Junghändel* und *C. Gurlitt*, Die Baukunst in Spanien. Dresden 1893 (mit Lichtdrucktafeln).

oberte Abderrhaman, der Letzte aus der Omaijaden-Dynastie, dieses Land, das bis zum Falle von Granada im Jahre 1492 unausgesetzt über sieben Jahrhunderte lang im Besitz der Mohammedaner blieb. Die Mauren Spaniens — unter diesem Namen faßt man die aus Arabern, Berbern u. a. gemischten Eroberer des Landes zusammen — haben während dieses langen Zeitraums einen hohen Grad künstlerischer Kultur erreicht. Die Nähe des christlichen Abendlandes, die beständigen kriegerischen und friedlichen Beziehungen zu seinen Rittern verliehen dem maurischen Leben einen starken Zusatz von abendländischem Geiste. Ein Hauch edler, liebenswürdiger, hochherziger Gesinnung liegt über dieser Epoche der maurischen Herrschaft in Spanien und findet in dem ritterlichen Leben, in der hohen Landeskultur, in Wissenschaft, Poesie und Kunst seinen Ausdruck. Die Architektur nahm in reger Weise teil an diesen glänzenden Vorzügen.

Abb. 100 Kuppel und Minarett der Moschee des Emirs Khaïr-Bei

Bald nach Eroberung des Landes baute Abderrhaman, seit dem Jahr 786, in der Hauptstadt des maurischen Spaniens, Cordova,[1]) eine prachtvolle Moschee, die den berühmten Heiligtümern von Jerusalem und Damaskus gleichkommen sollte (Abb. 103). Sie bestand aus einer zehn Säulenreihen tiefen Halle, das mittlere Schiff den übrigen an Breite etwas überlegen. Sie alle öffneten sich auf einen umschlossenen Hof, der etwa ein Drittel der ganzen Länge mißt. Im 9. Jahrhundert wurden die Säulenreihen bedeutend verlängert, bis an die jetzige südliche Wand mit dem Mihrab, im 10. Jahrhundert noch acht Schiffe hinzugefügt, so daß die ganze Breite jetzt 19 Schiffe umfaßt und der Grundplan des Gebäudes 167 m Länge bei 119 m Breite mißt. Bei dieser bedeutenden Ausdehnung erreicht gleichwohl die Höhe

[1]) *K. E. Schmidt,* Cordoba und Granada. Leipzig und Berlin 1902.

der etwa 6 m breiten Schiffe nur etwa 10 m, und auch diese Höhe ist nur durch eine äußerst künstliche Konstruktion ermöglicht worden. Da nämlich die zu dem Bau verwendeten antiken Säulen nur etwa 3 m lang sind, so überspannte man dieselben zwar mit hufeisenförmigen Rundbogen, führte aber zugleich auf der breiten Kämpferplatte, welche die Säulenkapitelle in byzantinischer Art bedeckt, einen hohen Mauerpfeiler empor, den man oben wieder durch eine zweite Bogenreihe mit seinen Nachbarn verband, während die daraufruhende Mauer der ehemals hölzernen Decke zur Stütze diente (vgl. Abb. 104). In dem beträchtlich höheren, mit einer Kuppel überwölbten Raum am Ende des Mittelschiffes, der sog. Kapelle „Villa Viciosa", verschlingen sich die Bogen noch lebendiger und sind in phantastischem Spiel aus einzelnen Kreisteilen zackenartig zusammengesetzt, die abwechselnd aus weißen Hausteinen und roten Ziegeln bestehen und im Vereine mit der prachtvollen Ornamentik der Wände, den bunten Mosaiken und der reichen Vergoldung einen glänzenden Eindruck gewähren. Hinter ihr erhebt sich der kleine achteckige Mihrab, dessen Kuppelgewölbe seltsam muschelartig geschweift und aus einem einzigen Marmorblock gehauen ist. Sämtliche Flächen sind mit Glasmosaiken und Marmorplatten bedeckt, deren Ornamentik von üppigem Arabeskenrankenwerk gebildet wird; geometrische Figuren und Stalaktiten fehlen noch. — Obwohl die Moschee nach Eroberung der Stadt zur christlichen Kathedrale umgewandelt wurde und dabei manche Umgestaltung erfahren mußte, ist doch der ursprüngliche Eindruck im wesentlichen derselbe geblieben: ein streng feierlicher, mystisch erhabener, der durch das unendlich reiche perspektivische Spiel der 850 Säulen mit ihren doppelten und dreifachen Bogenverbindungen einen phantastisch-üppigen Reiz empfängt trotz der unleugbaren Schwerfälligkeit der Konstruktion. Das Äußere ist auch hier ohne allen Schmuck, kahl und nüchtern, nur durch mächtige Strebepfeiler gegliedert und durch einen Zinnenkranz bekrönt.

Abb. 101 Die Zisa bei Palermo

Einer zweiten Entwicklungsstufe gehören die Bauten von Sevilla[1]) an, wo gegen Ende des 12. Jahrhunderts eine prachtvolle Moschee errichtet wurde, deren Reste in den nordöstlichen Teilen der Kathedrale noch erhalten sind. Bedeutender jedoch ist die sog. Giralda, das ehemalige Minarett der Moschee, noch jetzt bis auf den modernen Aufsatz vollständig erhalten (Abb. 105). Abweichend von der schlanken und zierlichen, meist runden oder polygonen Gestalt, die gewöhnlich den Minaretten eigen ist, steigt dieser Bau in bedeutender Masse viereckig auf und

[1]) *K. E. Schmidt*, Sevilla. Leipzig 1902.

erreicht bei 14 m Breite im Quadrat eine Höhe von 57 m, welche durch moderne Bekrönung bis auf 80 m sich steigert. Die Masse des Mauerwerks besteht aus Ziegeln und ist durch senkrechte und horizontale Streifen in Felder gegliedert, deren Flächen in zierlicher Weise durch reiche Ornamentmuster in gebrannten Steinen geschmückt werden. Diese verbreiten sich, von Säulenstellungen aufsteigend, netzartig über die ganze Fläche, immer dasselbe Muster wiederholend. Im mittleren Felde sind Fenster angeordnet, die durch Säulchen geteilt, mit Hufeisenbogen überwölbt und von einem Zackenbogen umspannt werden.

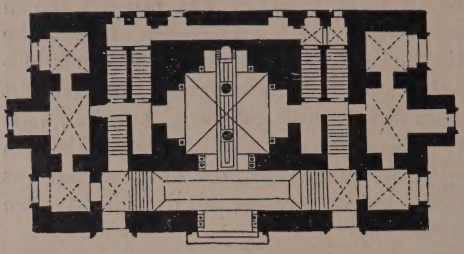


Abb. 102 Grundriß der Zisa bei Palermo

Seinen Höhepunkt erreichte der maurische Stil jedoch erst in den Bauten, welche die glanzvolle Schlußepoche der Herrschaft des Islam im Königreich Granada verherrlichen. Von den vorrückenden christlichen Waffen bis auf dieses letzte südliche Bollwerk zurückgedrängt, schienen die Mauren noch einmal auf engbegrenztem Gebiet die ganze schöpferische Kraft entfalten zu wollen, schien der Geist ihrer Kultur noch einmal kurz vor dem Erlöschen zu strahlendem Glanze aufzuflammen. Die gewaltige Feste der Alhambra[1]) (das „rote Schloß" nach der Farbe des Gesteins) auf steil emporragendem Felsen über der Stadt Granada türmte sich seit 1250 empor, und der von ihr umschlossene Palast erhielt in der zweiten Hälfte des folgenden Jahrhunderts seine Gestalt. Nach der Eroberung wurde manches davon zerstört, am schonungslosesten beseitigte Karl V. einen großen Teil des Baues, um an dessen Stelle einen Palast in schwerem Renaissancestil zu setzen.

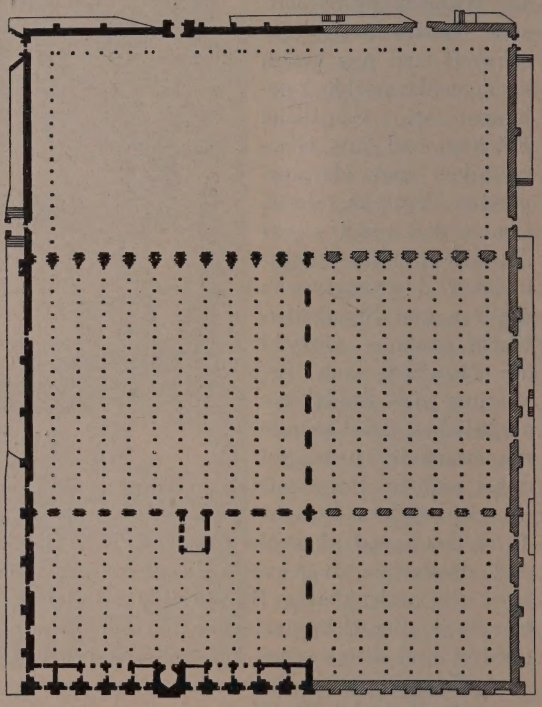


Abb. 103 Grundriß der Moschee zu Cordova

Die erhaltenen Teile zeigen die Anlage des Schlosses (Abb. 106), nach der Sitte der südlichen Länder und namentlich des Orients um zwei offene Höfe gruppiert, die, rechtwinklig aneinander stoßend, mit Wasserbassin, Fontänen, Säulenhallen und weit vorspringenden Dächern Kühlung und Schatten gewähren. Der etwas größere „Hof der Alberca" (Myrtenhof) wird an seinen beiden Schmalseiten von Säulenhallen eingefaßt. Dem Ein-

[1]) *J. Goury* and *Owen Jones*, Plans, elevations etc. of the Alhambra. 3 Vols. Fol. London 1842. — *R. Contreras*, La Alhambra, el Alcazar. Madrid 1885. — *R. Borrmann*, Die Alhambra zu Granada (Die Baukunst II, 3).

gange entgegengesetzt, an der Nordseite, liegt ein Vestibül und hinter diesem in einem gewaltigen viereckigen Turme der „Saal der Gesandten", der ein Quadrat bildet und auf drei Seiten durch tiefe Fensternischen in den starken Mauern erweitert wird (Abb. 107). Eine reiche Stalaktitenkuppel bildet das Gewölbe. Diese Teile waren offenbar der Repräsentation, dem öffentlichen Leben bestimmt. Was an der Westseite den Hof der Alberca begrenzte, ist nur in geringem Maße erhalten; umfassender gestaltet sich dagegen noch jetzt das reiche Bild der östlich gelegenen Räume. Ihren Mittelpunkt stellt ein zweiter offener Hof dar, etwas kleiner als der erste, aber an Reichtum, Zierlichkeit und Glanz der Ausstattung jenem überlegen. Auch ihn schmücken Springbrunnen, namentlich in der Mitte

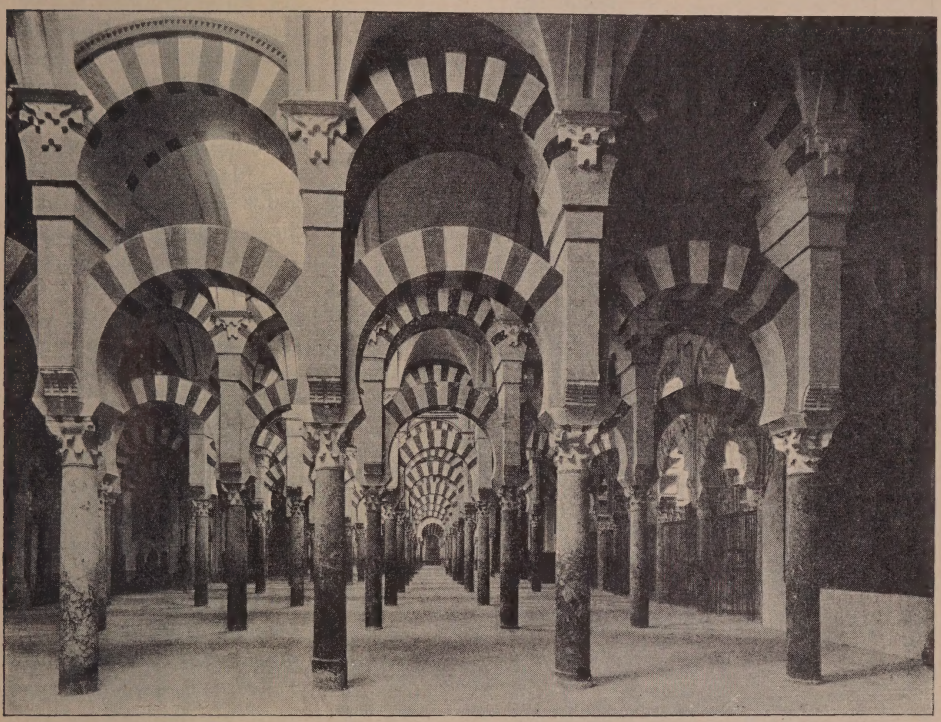


Abb. 104 Inneres der Moschee zu Cordova (Nach Junghändel)

eine mächtige Schale von Alabaster, die auf zwölf Löwen von schwarzem Marmor ruht und dem Raum den Namen des Löwenhofes gegeben hat (Abb. 108). Rings umziehen ihn Bogenhallen auf schlanken Säulchen und erweitern sich in der Mitte der beiden Schmalseiten zu viereckig vortretenden Pavillons, die ebenfalls Springbrunnen enthalten. Die Säulen stehen hier überall in lebendigem Wechsel, bald einzeln, bald zu zweien oder gar zu dreien gruppiert. Östlich gelangt man in einen langen, hallenartigen Raum mit fünf tiefen Nischen, den „Saal des Gerichts", während in der Mitte der Langseiten des Löwenhofes sich gen Norden der „Saal der beiden Schwestern", von zwei großen Marmorplatten des Fußbodens so genannt, gen Süden ein kleinerer Saal anschließt, der seinen Namen von dem dort auf Boabdils Geheiß vollzogenen Morde der berühmten Familie der Abencerragen erhielt (Abb. 109). Diese Räume sind die schönsten und glänzendsten Teile des Schlosses, an ihren Wandflächen und Stalaktitenkuppeln mit einer unerschöpflichen Pracht buntfarbiger Ornamente (vgl. die farbige Tafel) überdeckt, der Saal der Aben-

Abb. 105 Die Giralda zu Sevilla

cerragen außerdem durch eine zierliche Bogenstellung auf schlanker Mittelsäule aufs anmutigste mit zwei anstoßenden Kabinetten verbunden. Überallhin führen Kanäle das Wasser des großen Springbrunnens zu kleineren Fontänen. Die Ecke zwischen der Halle der zwei Schwestern und dem Hofe der Aberca füllt eine Anlage von Baderäumen, die mit den Wohngemächern in Verbindung stehen.

Der Aufbau des Palastes auf diesem Grundplan atmet die höchste Leichtigkeit und Anmut. Der Ernst des streng Organischen wird durch eine scheinbar ans Unmögliche grenzende kecke Schlankheit und Zierlichkeit hinweggescherzt. So schießen die Marmorsäulen gleich dünnen Rohrstäben empor, nur durch einen leichten Ring mit dem Boden gleichsam verknüpft, und selbst die Kapitelle haben diesen graziösen schlanken Charakter (vgl. die farbige Tafel). Mehrere feine Ringe umziehen den unteren Teil, der nur eine Fortsetzung des Schaftes ist; dann schwillt die Form nach allen Seiten kräftig heraus und bildet einen würfelartigen Kopf, der mit verschlungenen Arabesken, Spitzengeweben, Blättern oder Stalaktiten bedeckt wird. Nach oben schließt eine vorspringende Kehle unter einer Platte das Ganze, überdeckt von einem kräftigen Kämpfer, dessen Flächen ebenfalls reichen Ornamentschmuck zeigen. Die ganze Säulenform erscheint unabhängig von

allen antiken Traditionen als ein selbständiges Erzeugnis des maurischen Stiles in seiner Vollendung. — Ähnlich dekorativ behandelt sind die Bögen in Rund- oder Hufeisenform, welche sich auf den Säulen erheben, an Flächen und Kanten mit durchbrochenen filigranartigen Ornamenten, verschlungenen Arabesken, Bogenzacken und Stalaktiten völlig bedeckt. In der Tat haben sie auch keine konstruktive Bedeutung und sind nur als leichtes Füllwerk zwischen die Deckenträger eingespannt, wie denn die Bauweise überhaupt nichts weniger als solid oder gar monumental ist. Die Masse der auf den Säulen ruhenden Mauern besteht aus einer Art Pisé, einer Mischung von kleinem Gestein, Erde und Kalk; die Wölbungen und Bogen sind in Gips und Stuck über leichten Holzgerüsten ausgeführt, die Ornamente in feinen Gips eingedrückt. Aber dieses leichte Material ist mit großer Sicherheit zu reichbewegten Formen gestaltet und dazu gesellt sich eine Ausstattung der Wandflächen von harmonischer Pracht. Den unteren Teil bildet ein Sockel von glasierten Fliesen (Azulejos, vgl. die Tafel bei *e*), meist in Blau mit leuchtendem Goldlüster gefärbt, bis gegen $1^1/_2$ m hoch. Die oberen Wandflächen werden durch Streifen mit goldenen Inschriften auf azurblauem Grunde abgeteilt und in einzelne Felder gefaßt, deren Flächen mit prächtigen Arabesken in Gold, Rot und Blau strahlen (vgl. die Tafel). Gern überläßt man sich der berauschenden Wirkung dieser Räume, in denen alles den heiteren Genuß eines träumerisch-poetischen Daseins atmet, wie es nur unter südlicher Sonne sich gestaltet. Von ganz verwandter Anlage und ähnlich reizvoller Ausführung ist das auf einem gegenüberliegenden Felsen erbaute Lustschloß Generalife, durch anmutigen Portikus, Springbrunnen und Gartenanlagen ausgezeichnet.

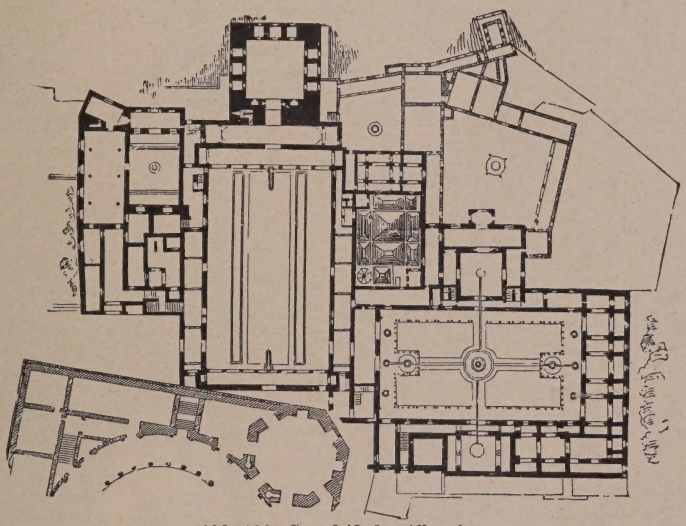


Abb. 106 Grundriß der Alhambra

Wie frei in der nahen Berührung mit dem christlichen Abendlande die maurische Kunst geworden war, geht besonders auch aus einigen bildlichen Darstellungen in der Alhambra hervor. An den Gewölben dreier Nischen neben der Halle des Gerichts erscheinen auf Leder ausgeführte Gemälde, teils würdige Gestalten maurischer Herrscher, teils Szenen ritterlichen Lebens, die Mauren und Christen in mannigfacher Berührung zeigen, voll naiver Anmut, den gleichzeitigen Werken florentinischer Künstler nahe verwandt und wahrscheinlich von fremden (italienischen) Meistern herrührend.

C. In Persien, Indien und der Türkei

Innerhalb des ganzen Umkreises der islamitischen Architektur kann die Baukunst der Perser auf das höchste Alter Anspruch erheben. Eine kaum unterbrochene Tradition, vom Zeitalter der Römer, ja von dem der alten persischen Welt-

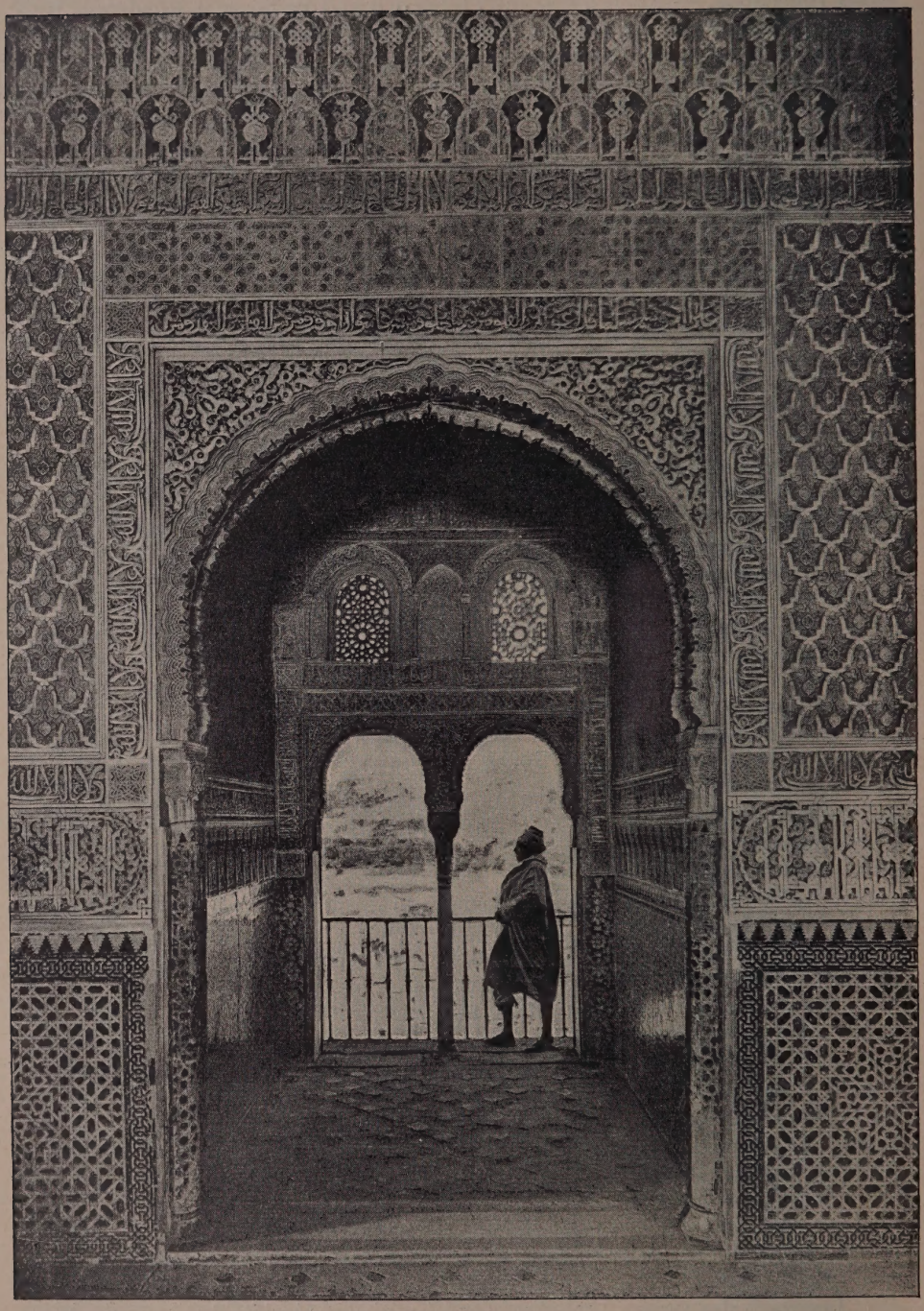


Abb. 107 Fensternische im Gesandtensaal der Alhambra (Nach Junghändel)

monarchie beginnend, führt auf sie hin. Unter der Dynastie der Sassaniden[1]) (226—642 n. Chr.) lebten die altpersischen nationalen Überlieferungen wieder auf.

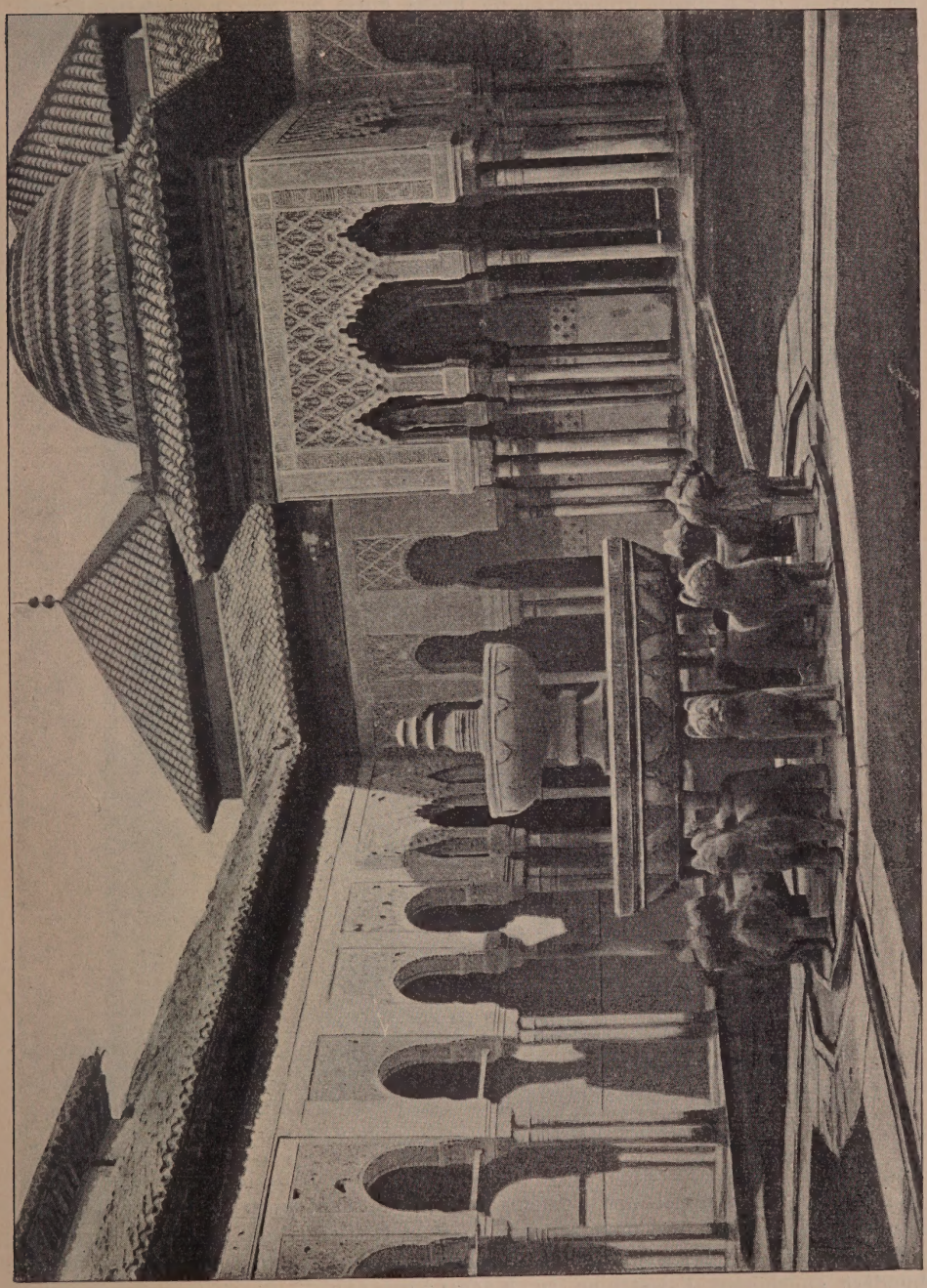


Abb. 108 Löwenhof in der Alhambra

Diese aber waren in dem stein- und holzarmen Lande ganz auf den Backsteinbau begründet, der nun in großartigsten Dimensionen und mit sicherster Beherr-

[1]) *M. Dieulafoy*, L'art antique de la Perse. Paris 1884—89. Bd. IV, V.

schung der Technik in den Palastbauten der Sassanidenherrscher auftritt, von denen sich Ruinen in Firuz-Abad und Sarvistan erhalten haben. Der elliptische Querschnitt der Kuppeln erinnert an die uralte Form der mesopotamischen Ziegelbauten, die Ecklösung mit eigenartig konstruierten Bogenzwickeln (Trompen), sowie manche Details berühren sich mit gleichzeitigen Versuchen der oströmischen

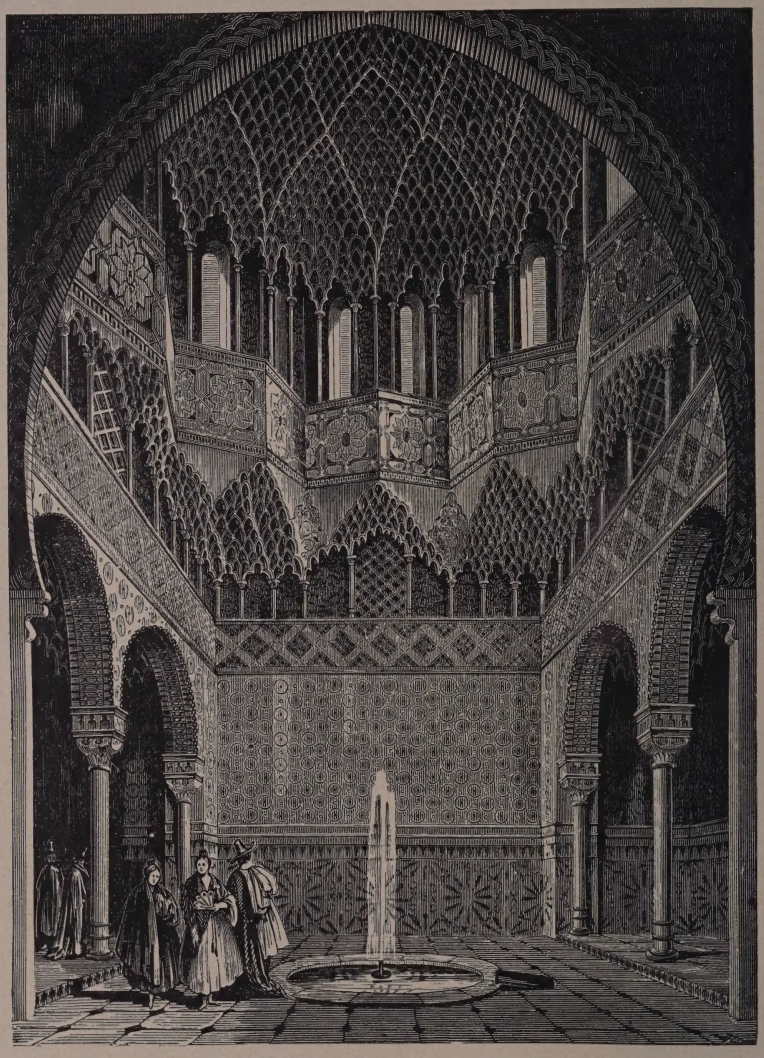
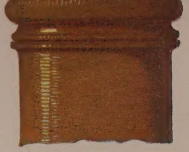


Abb. 109 Halle der Abencerragen in der Alhambra

Architektur; nationalpersisch aber erscheint die Grundrißanordnung: eine Folge von Räumen mit Kuppel- und Tonnengewölben führt auf einen Binnenhof, der von ähnlichen Raumbildungen umgeben ist. Charakteristisch ist dabei, daß die Achsenrichtungen nur durch große gewölbte Nischen bezeichnet werden. Die dem 6. Jahrhundert angehörige Palastruine zu Ktesiphon (Abb. 110) umfaßt eine große mittlere Halle, die ein gewaltiges Tonnengewölbe von 25,80 m Spannung überdeckt, das weiteste, das im Altertum ausgeführt worden ist. Daran schließen sich zu beiden Seiten niedrigere tiefe Kammern, vor denen eine mit Blendbögen dekorierte hohe



b

a

c

e

d

Farbige Details aus der Alhambra in Granada

(nach Junghändel & Gurlitt, Die Baukunst Spaniens)

a) Säule mit Bogenfuß aus der Abencerragenhalle
b) Säule mit Stalaktitenkapitell aus dem Gesandtensaale
c, d) Teile der Holztür in der Abencerragenhalle
e) Wandverkleidung aus der Nische der Linderaja

Druck von Carl u. August Ulshöfer, Stuttgart.

Fassadenwand aufsteigt. Für das Innere ist eine orientalisch-üppige Ausstattung mit farbigen Wandbekleidungen, Malereien und Teppichen vorauszusetzen, ebenso für die Umgebung die Anlage von Tierparks, Gärten und Wasserkünsten, wie bei den altpersischen Palästen. — In der Ornamentik der neupersischen Kunst, wie sie namentlich an den Felsreliefs von Nakschi Rustem, der klassischen Ruhmesstätte der Perser schon zu Zeiten des Darius, und zu Tage-Bostan auftritt, beginnt sich aus spätantiken Elementen jene Umformung und Mischung mit rein orientalischen Elementen zu vollziehen, welche dann als „Arabeske" die Kunst des Islam beherrscht (vgl. S. 81).

Abb. 110 Palastruine zu Ktesiphon

So vereinigt die Sassanidenkunst uralte Überlieferungen mit neuen Anfängen und ist ein wichtiges, aber nicht das einzige Herrschaftsgebiet von Kunstströmungen, die wir vorläufig mehr nach ihrer Wirkung auf den Umkreis der antik-christlich-islamitischen Welt als in ihrer Sonderexistenz zu schätzen vermögen. Weitere Perspektiven auf diese vorderasiatische Kunst, wie sie während des ganzen ersten Jahrtausends in Ostsyrien, in Mesopotamien und im Partherlande geblüht und einen unerschöpflichen Quell von Anregungen für alle westlich gelegenen Völker gebildet hat, sind durch überraschende Funde der letzten Jahre eröffnet worden. Unter ihnen nimmt das imposante Schloßkastell von Mschatta im Ostjordanlande den ersten Rang ein, dessen Prachtfassade ins Berliner Kaiser-Friedrich-Museum überführt wurde.[1]) Der unvollendet gebliebene Gesamtbau, ein mit Rundtürmen besetztes Quadrat, enthält in der Hauptachse ein reich durchgebildetes Torhaus und jenseits eines großen Hofes eine offenbar zu repräsentativ-sakralen Zwecken bestimmte dreischiffige Halle, die in einem Dreikonchenraum — nach Art der Chöre ägyptischer Klosterkirchen (vgl. S. 22) — endet; der ganze übrige Plan sollte von einem System tonnengewölbter Räume ausgefüllt

[1]) *Br. Schulz* und *J. Strzygowski*, Mschatta. (Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen XXV, 1904). Vgl. *R. E. Brünnow* und *A. v. Domaszewski*, Die Provincia Arabia, II. Bd. Straßburg 1905.

werden, die sich wieder um kleinere Binnenhöfe gruppierten. Die Fassade (Abb. 111) ist zwischen Sockel und Gesims mit einem breiten Zickzackstreifen geschmückt, in dessen Dreiecken Rosetten sitzen; alle Flächen überspinnt eine üppige, als „ausgestochene" Arbeit hell auf dunkel wirkende Ornamentik, in der byzantinische, syrische, persische, ja ostasiatische Motive nebeneinander auftreten. Die Zeit der Entstehung des Werkes, ob vor, ob nach Justinian, die Nationalität der Bauherren, ob Sassaniden, ob arabische Phylarchen aus dem Stamme der

Abb. 111 Teil der Fassade von Mschatta (Nach Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen)

Gassaniden, die Herkunft des Künstlers, ob Perser, ob Mesopotamier, dies alles bleibt vorläufig hypothetisch. Jedenfalls kommt für Mschatta „nur eine Zeit und eine Kunstsphäre in Betracht, in der antike und orientalische Kunst gleich stark nebeneinander blühten". Es ist auch nur der bedeutendste Vertreter einer ganzen Gruppe von Bauwerken, die zerstreut am Rande der syrisch-arabischen Wüste liegen und deren genauere Erforschung über dieses ganze große Kunstgebiet Licht verbreiten dürfte. Außer dem nicht fern von Mschatta gelegenen — jetzt als Torgebäude erkannten — Steinbau auf der Zitadelle von Ammân, der gleichfalls durch seine wohlerhaltene Ornamentik von westöstlichem Mischcharakter hervorragt, kommt bis jetzt besonders das Wüstenschlößchen Kusejr 'Amra in Betracht, das die Wiener Akademie der Wissenschaften publiziert hat.[1]) In seiner architektonischen Anlage klingt es auffallend an den typischen Grundriß syrischer Kirchen (vgl. S. 21) an, in seiner reichen malerischen Ausstattung mit Liebes- und Badeszenen, Porträten und Tierbildern lebt späthellenistische Kunstweise merkwürdig fort, obwohl der Bau sicher erst im 8. oder 9. Jahrhundert als Schöpfung eines islamitischen Herrschers entstand.

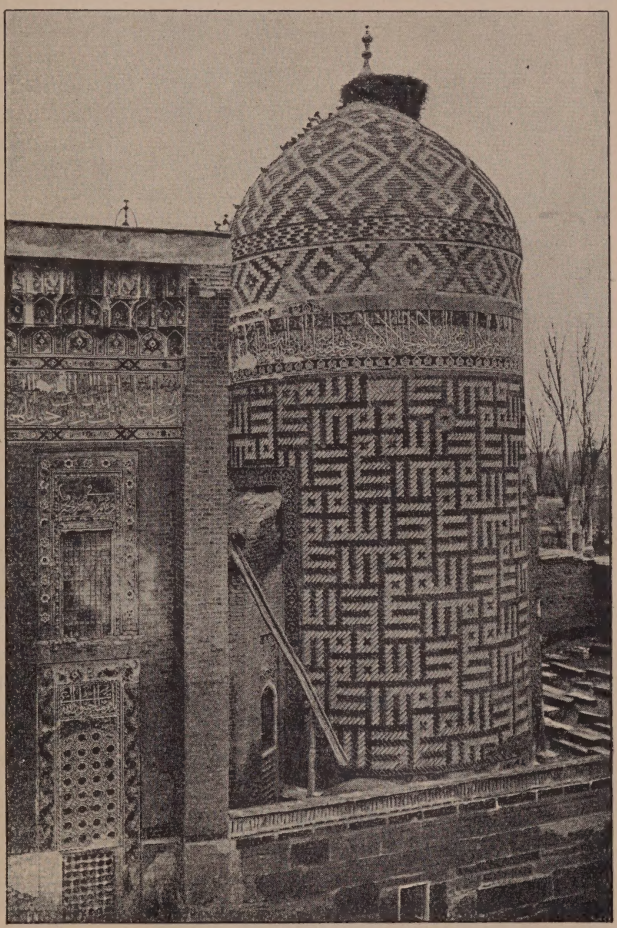


Abb. 112 Persisches Heiligengrab in Ardebil (Nach Sarre)

Die persische Kunst wahrte ihre Selbständigkeit auch in den Zeiten des Islam, nachdem die Araber unter dem Kalifen Omar bereits 642 n. Chr. das Land unterworfen hatten. Backstein- und Gewölbebau blieben die Grundlagen ihrer Architektur; das künstlerische Gepräge aber verlieh ihnen jetzt eine eigenartige Ziegelornamentik[2]) aus mosaikartig in dem Wandputz zusammengesetzten Backsteinen, die, ein bald dichteres, bald lockeres Maschennetz bildend, unabhängig von Verband und Schichthöhe des Kernbaus die Flächen überziehen. Dazu treten Inschriftfriese aus entsprechend zugehauenen Backsteinen. Das Verlangen nach Polychromie führte auch zur Anwendung farbiger

[1]) Kusejr 'Amra (von *A. Musil, A. L. Mielich* u. a.). Wien 1907.
[2]) *F. Sarre,* Denkmäler persischer Baukunst. Berlin 1901.

Glasuren; namentlich die Kuppeln sind fast regelmäßig mit blauglasierten Ziegeln gedeckt.

Beachtenswerte Denkmäler dieser augenscheinlich im 11. Jahrhundert bereits ausgebildeten Ziegelornamentik haben sich in Damgan, Ghasna, Veramin, Kum, Nachtschewan erhalten; namentlich die Gräber schiitischer Heiliger, die sog. Imamzaddés, in zylindrischer oder polygonaler Form mit Flachkuppel oder spitzem Pyramiden- resp. Kegeldach bieten dafür durch kunstvolle Zierlichkeit ausgezeichnete Beispiele (Abb. 112). Vom Heiligengrab übertrug sich dieser Typus auf das Herrschergrab, wie die beiden schönen Seldschukengräber in Nachtschewan zeigen.[1]) Die charakteristische Form an allen diesen Bauten, zunächst für Türen und Wandblenden, ist der flachgedrückte Kielbogen, der sich bereits früh an Stelle der sassanidischen Ellipse gesetzt zu haben scheint.

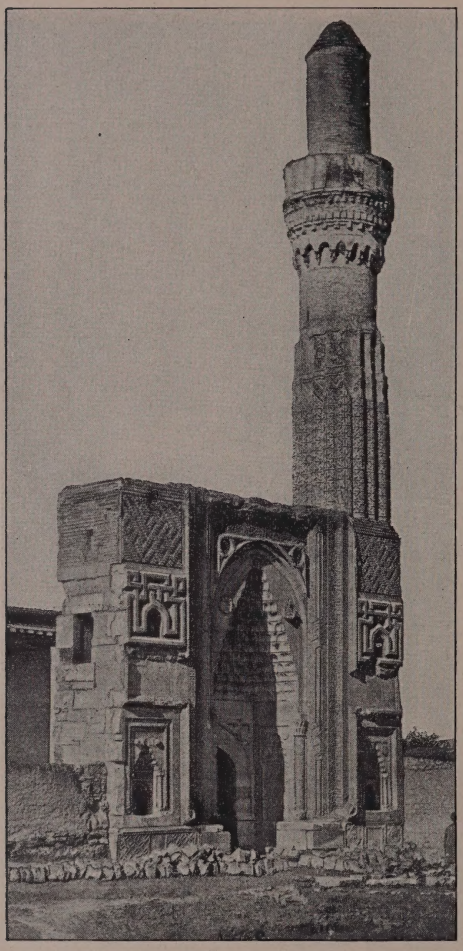


Abb. 113 Portalbau der Moschee Sahib Ata in Konia (Nach Sarre)

Die wilden Zeiten des 13. Jahrhunderts, während deren die mongolische Sturmflut über Persien dahinbrauste, haben die älteren Denkmäler der Abbassidenepoche (seit 750) und der Türkenherrschaft (seit 1050) großenteils vernichtet. Einen Ersatz dafür bieten die in Kleinasien unter der Seldschukendynastie vom Ausgang des 11. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts entstandenen Bauten.[2]) Sie stehen freilich nicht bloß unter dem Einfluß der persischen, sondern auch unter dem der hellenistisch-römischen und byzantinischen Kunst. In ihrer Anlage schließen sich die Moscheen dem allgemein in den Ländern des Islam üblichen Typus an: eine rechteckige, von Säulen getragene Halle mit flachem Dach, nur fehlt zumeist der Hof. Die Medresse, die Religionsschule, zeigt die persische Anlage mit einem Binnenhof, an den sich in der Mitte der Seiten größere Nischen für den Unterricht und außerdem die Zellen für die Lehrer oder Schüler anschließen. Aber die Herstellungsart dieser Bauten wahrt zum Teil noch die solide Tradition der antiken Quadertechnik und ihre Ausschmückung wird beherrscht einerseits von der Formenwelt des Byzantinismus, andererseits von der

[1]) *E. Jacobsthal*, Mittelalterliche Bauten von Nachtschewan. Berlin 1899.

[2]) *E. Naumann*, Seldschukische Baudenkmäler in Kleinasien. Süddeutsche Bauzeitung 1896 (Sep.-Abdr.). — *F. Sarre*, Reise in Kleinasien Sommer 1895. Forschungen zur seldjukischen Kunst und Geographie des Landes. Berlin 1896.

persischen Dekorationsweise mit Ziegelmosaik oder Fayenceplatten; dazu gesellt sich die spezifisch mohammedanische Sitte der breiten ornamentalen Inschriftstreifen und der Stalaktitenwölbungen. Den Mittelpunkt der architektonischen Dekoration bilden die oft prachtvoll ausgestatteten Portale. Der Portalbau der Moschee Sahib Ata in Konia (Abb. 113), 1258 von Kaluk ibn Abdallah errichtet, ist in schwerfälligen Sandsteinformen ausgeführt, während die beiden schlanken Minarette, die zu beiden Seiten des Portals aufsteigen (nur einer davon ist erhalten), persische Backsteinbauten mit farbiger Ziegelornamentik sind. Ähnlich ist in der 1442—43 erbauten Sirtscheli-Medresse zu Konia das reichverzierte Sandsteinportal türkisch, mit Anklängen an die westliche Bauweise, während der Backsteinbau des Hofes von *Mohammed* aus Tus (im nordöstlichen Persien) errichtet wurde, wie eine Inschrift angibt. Das Innere dieser Bauten erhält durch Bekleidung mit persischen Fayenceplatten (vgl. Abb. 114), das Äußere nach dem Vorgang der späteren byzantinischen Kunst durch Anwendung verschiedenfarbiger Steinarten lebendig-malerischen Reiz. Ansehnliche Überreste von Moscheen, Medressen u. a. m. enthalten außer der alten Hauptstadt Iconium (Konia) namentlich Cäsarea (Kaisarie), Nigde, Erzerum u. s. w. Das großartigste Denkmal der seldschukischen Kunst bilden die Ruinen des Sultan Han, eines zwischen Konia und Akserai gelegenen festungsartigen Karawanserai (Unterkunfthauses) aus dem Jahre 1229.

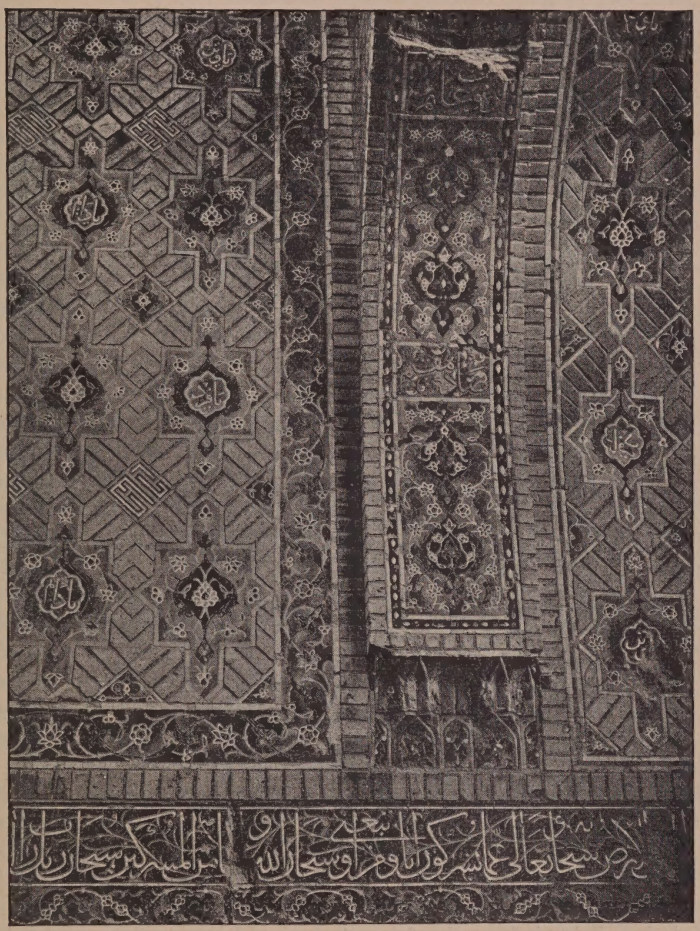


Abb. 114 Fayencedekoration aus der Blauen Moschee zu Tabriz (Nach Sarre)

In Persien selbst läßt sich seit dem Ende des 13. Jahrhunderts unter der Herrschaft der mongolischen Ilkhane die Entwicklung eines bestimmten Bausystems verfolgen, das weithin vorbildlich gewirkt hat. Die Front der Moscheen und Medressen — die Unterschiede zwischen diesen Gebäudearten glichen sich

allmählich aus — wird gewöhnlich von einem mächtigen Bogenportal zwischen Minaretten gebildet (Abb. 115); darauf folgt der durch große Bogennischen in den Achsen, welche sich über die umlaufenden Pfeilerhallen erheben, kreuzförmig gestaltete Hof und in der Längsachse der mit einer Kuppel bedeckte Hauptraum. Allen Konstruktionen liegt die Form des Kielbogens (vgl. S. 100) zugrunde, die sich auch auf den Querschnitt der Tonnengewölbe und Kuppeln überträgt. Alle Flächen sind mit Ziegelornamentik oder bemalten und glasierten Fliesen aufs reichste dekoriert, wobei das Fayencemosaik, die Zusammensetzung farbiger Muster aus zugeschnittenen Fayenceplatten, besonders häufig zur Anwendung kommt; Äußeres und Inneres geht zu einem farbig belebten monumentalen Eindruck zusammen. Namentlich das nordwestliche Persien hat in Veramin, Bostam, Kaschan und anderwärts stattliche Überreste dieser Bauweise bewahrt; in Sultanieh ragt der stolzeste Grabbau der türkisch-mongolischen Architektur empor, leider in arg zerstörtem Zustande, das Mausoleum des Mongolen-khans Chodabende (1304 bis 1316). In noch traurigerem Verfall befindet sich die Blaue Moschee zu Tabriz, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, einst eines der prächtigsten unter diesen Bauwerken. Ihre Anlage (vgl. Abb. 90) besteht aus einem von gewölbten Hallen umgebenen Kuppelbau von etwa 16 m Durchmesser, dessen dekorative Ausstattung die kostbarste Pracht mit harmonischer Schönheit verbindet. Auf azurblauem Grunde schlingen sich Blumen und Pflanzen in lebhaftem Grün und Weiß; dazwischen flechten sich auf schwarzem Grunde goldene Arabesken und Inschriften ein. Im ganzen haben die persischen Arabesken, im Gegensatz zu der streng geometrischen Stilisierung der spanisch-maurischen, mehr einen naturalistischen Charakter (Abb. 114).

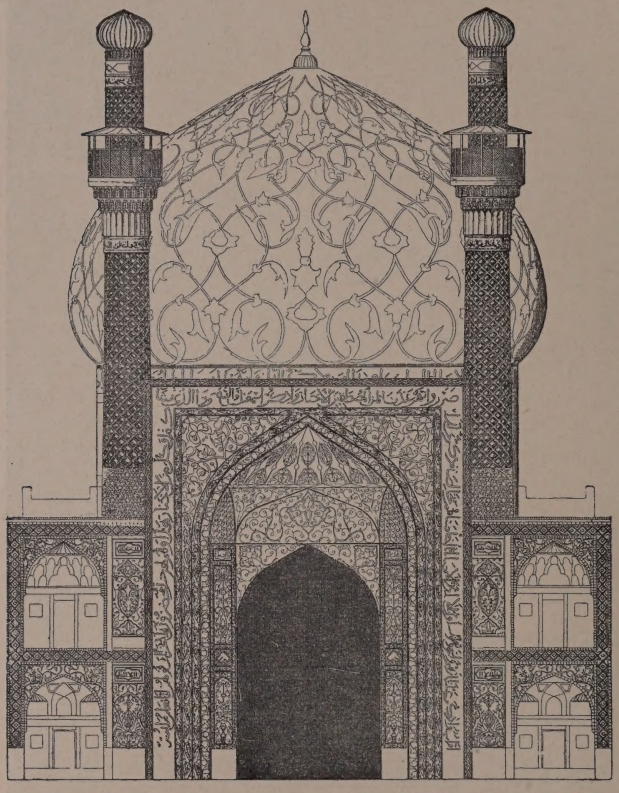


Abb. 115 Medresse des Schah Hussein in Ispahan

Glänzende Prachtbauten entstanden seit dem 16. Jahrhundert in Isfahan, der Residenz der Sefidendynastie. Die ausgezeichnetsten unter ihnen gruppieren sich um einen riesigen Platz, den großen Meidan, der von spitzbogigen, kuppelgewölbten Arkaden in zwei Geschossen umzogen wird und in der Mitte jeder Seite einen hohen Portalbau zwischen schlanken Minaretten zeigt. Das eine dieser Portale führt auf die große Moschee, die, gleich der ganzen Bauanlage, ein Werk Schah Abbas d. Gr. (1587—1629) ist. Weite Vorhöfe, mehrfach wiederholte Prachtportale mit Minaretten bereiten auf den glänzenden Eindruck des Innern vor, dessen Haupt-

raum von einer Kuppel überragt wird. Alle diese Bauteile sind innen wie außen mit einem Gewebe der zierlichsten Ornamentik in heiter prangenden Farben, in Weiß, Gelb und Schwarz auf blauem Grunde übersponnen, in welchem gelegentlich auch Tier- und Menschengestalten auftauchen, da die schiitische Religion der Perser ihnen nicht wie den strenger gläubigen Sunniten die Darstellung lebender Wesen verbot. — Ein charakteristisches Bild persischer Architektur bietet auch die kleinere Medresse des Schah Hussein in Ispahan (Abb. 115).

Viele dieser Bauformen haben eine starke und langdauernde Rückwirkung auf die westlicher gelegenen Gebiete der islamitischen Kunst ausgeübt. Die ganze spätere Architektur Ägyptens beispielsweise steht, wie die Grundrißbildung ihrer Moscheen, die Form der Kuppeln und die Ziegelornamentik zeigen, unter persischem Einfluß. Vor allem aber gingen vom persischen Kunstgewerbe entscheidende und nachhaltige Anregungen aus. Sie haben ihre Ursache wohl vor allem in der Bereicherung der Technik wie der Ornamentik, welche die Beziehungen zum ferneren Ostasien, zu China und Indien, den Persern brachten. Dies gilt von der Keramik (Abb. 116), in der neben dem Fayencemosaik (vgl. S. 102) besonders die Halbfayencen (vgl. S. 82) als spezifisch persisch gelten dürfen, wie von der Textilkunst. Der Knüpfteppich in seiner einfachen, aber künstlerisch ungemein entwicklungsfähigen Herstellungsart, seiner prachtvollen Farbenwirkung und unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der Ornamentation ist der wichtigste Beitrag Persiens zur allgemeinen Kunstentwicklung, obwohl natürlich nur der kleinste Teil dessen, was seit dem 15. Jahrhundert als „persische Teppiche" in Europa eingeführt wurde, persischen Ursprungs ist. Die freiere Stellung der schiitischen Perser gegenüber dem mohammedanischen Bilderverbot ließ sie in ihre Ornamentik nicht bloß naturalistische Pflanzen- und Rankenmotive, sondern auch Tier- und Menschengestalten aufnehmen, ja führte sogar zu figürlicher Wand- und Miniaturmalerei, wofür einige erhaltene Fliesengemälde aus Isfahan und die Handschriften persischer Dichter in orientalischen Bibliotheken Zeugnis ablegen.

Abb. 116 Persische Fayenceplatte

Auch in Indien[1]) schmiegten sich die Moscheen- und Grabbauten, nachdem der Islam im 12. Jahrhundert hier zur Herrschaft gelangt war, den durch die imposanten Werke der Hindukunst gebotenen Mustern an. Von den Prachtbauten, mit welchen die Residenz der ersten mohammedanischen Dynastien, Delhi, geschmückt war, ist wenig erhalten; der Einfall der Mongolen unter Timur hat ihnen den Untergang bereitet. Diese Bauten, namentlich der Herrscher aus der Patanendynastie, zeichnen sich vor anderen Werken des Islams durch ihre Monumentalität und ihre symmetrische, planvolle Anlage aus, während sie mit jenen die überaus sorgfältige, zierliche und prunkvolle Durchbildung des Details teilen. Die Reste der Großen Moschee zu Delhi (um 1200 begonnen) zeigen einen inneren, von Pfeilerhallen umgebenen Hof und einen größeren äußeren, gleichfalls von Hallen umschlossenen Bezirk, vor dem Liwan auf der Westseite baut sich eine mächtige, aufs reichste geschmückte Bogenwand auf; ganz ähnlich ist die Anlage

[1]) *J. Fergusson*, History of Indian architecture. London 1876. — *G. Le Bon*, Les monuments de l'Inde. Paris 1893.

der Moschee zu Adschmir. — In der späteren Zeit hat sich besonders die Herrschaft der Großmoguln im 16. und 17. Jahrhundert durch großartige Denkmale ausgezeichnet, deren vorzüglichste dem Schah Akbar d. Gr. († 1605) und seinem Enkel Schah Jehan ihre Entstehung verdanken. Wie der neue Hof in Sprache und Sitten den der persischen Schahs nachahmte, so erfuhr auch seine Kunst in den Grundzügen Einflüsse der persischen. Daher finden sich dieselben Hauptformen, die geschweiften Bögen und Kuppeln, die hohen Nischen, die vielfach gehäuften schlanken Minarette, die ausgedehnten Höfe und Hallen. Das Äußere erhebt sich in imposanter Massenentfaltung, in der Wucht und Würde des monumentalen Ausdrucks den alten Hindubauten des Landes nacheifernd. In der inneren Ausstattung wird eine feenhafte Pracht der kostbarsten Stoffe, Metalle und edle Steine verschwen-

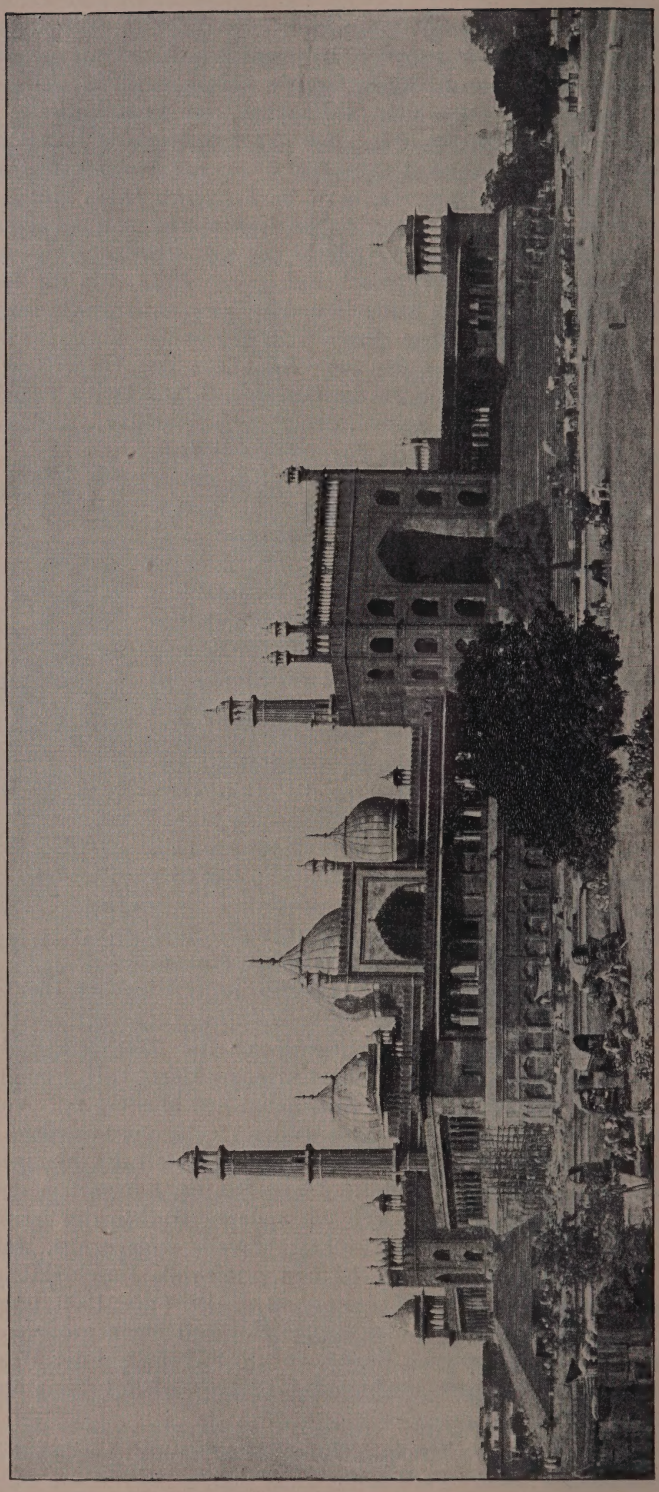


Abb. 117 Dschumma-Moschee in Neu-Delhi (Nach Original-Photographie)

det, die den traumhaften Reiz morgenländischer Zaubermärchen verwirklicht.

Schah Akbar gründete in geringer Entfernung von dem alten Herrschersitz eine neue Residenz, Agra, Schah Jehan ließ Neu-Delhi erstehen; beide schmückten ihre Städte mit den herrlichsten Bauten. Dieselben bilden inmitten von Gärten und Wasserbassins jenen älteren Bauwerken ähnliche, in sich geschlossene Anlagen. Die Große oder Dschumna-Moschee von Neu-Delhi, 1631—37 errichtet

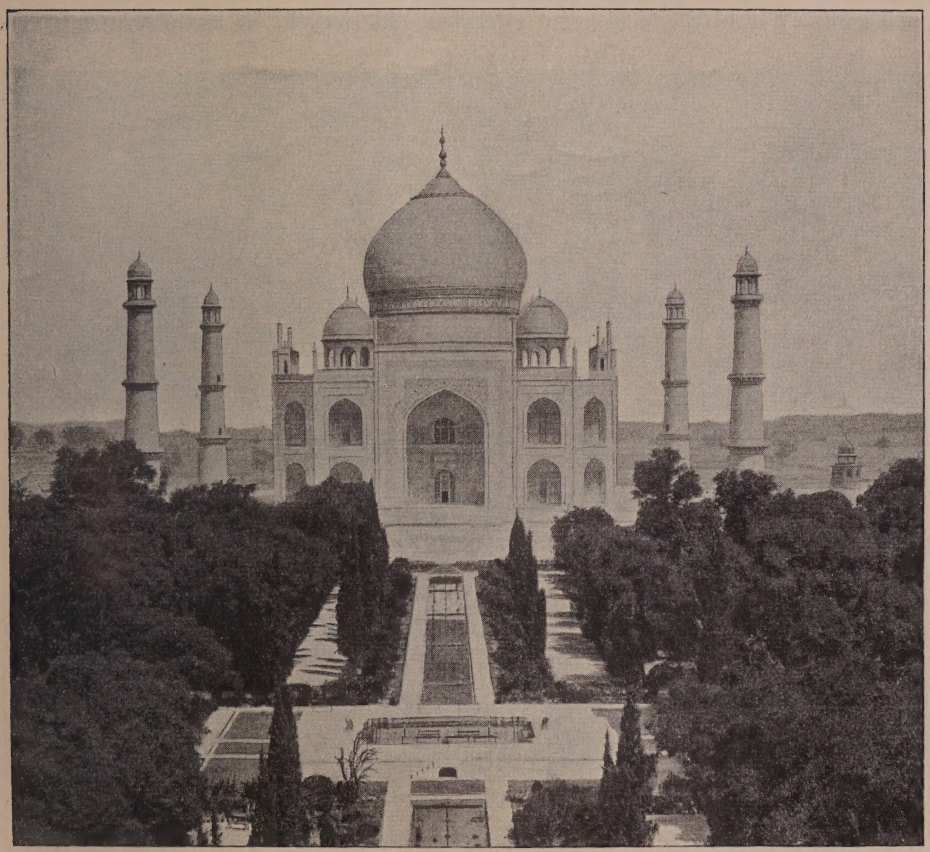


Abb. 118 Taj-Mahal, Mausoleum der Gemahlin des Schah Jehan in Agra

(Abb. 117), liegt auf einer hohen Terrasse aus rotem Sandstein und wird von einem Arkadenhof umschlossen, dessen Ecken von Kuppelpavillons bezeichnet werden, während in den Mitten der Seiten hohe Torbauten mit vorgelegten Stufenanlagen den Zugang vermitteln. Die Moschee selbst nimmt den rückwärtigen Teil des Hofes ein und besteht aus einem Mittelbau mit zwiebelförmiger Kuppel und zwei gleichfalls von Kuppeln bekrönten Seitenflügeln. Die Ecken flankieren zwei hohe, kegelförmig aufsteigende Minarette; die Mitte der Fassade bezeichnet ein imposanter Torbogen (in Kielbogenform), welcher die zwischen kleineren Minaretten hoch aufsteigende, zinnenbekrönte Wand durchbricht. Der ganze Riesenbau ist aus weißem Marmor mit eingelegten Streifen roten Sandsteins erbaut. Auch die kleinere Perl-Moschee in Agra besteht ganz aus weißem Marmor, ebenso wie der Wunderbau (Taj-Mahal) des Mausoleums, welches Schah Jehan seiner Gemahlin Nur

Jehan errichtete (Abb. 118). Inmitten eines blühenden, reichbewässerten Gartens liegt auf hoher Terrasse mit vier schlanken Minaretten auf den Ecken das Grabgebäude, ein Quadrat mit abgestumpften Ecken, neben den die ganze Höhe einnehmenden Eingangsnischen in zwei durch Blenden bezeichnete Stockwerke geteilt. In der Mitte steigt, umgeben von vier kleinen Kuppelpavillons, die gewaltige Hauptkuppel mit schwellender Umrißlinie, 75 m hoch, auf. Filigranartig durchbrochene Marmorgitter — in der noch heute geübten „Jali-garli-Technik" — dämpfen das Licht der hohen Fenster und umgeben die Sarkophage des Stifters und seiner Gemahlin, welche, gleich allen Wandflächen, mit dem reichsten und zierlichsten Mosaikschmuck von

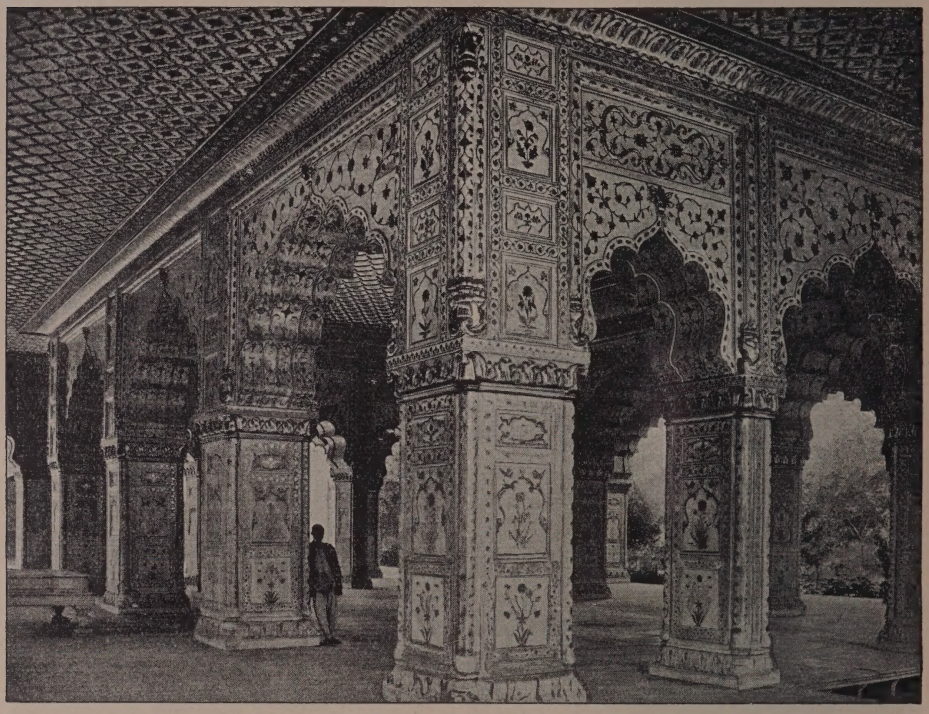


Abb. 119 Inneres des Audienzsaals im Palaste zu Delhi

Marmor und Edelsteinen bedeckt sind (vgl. das Innere des Audienzsaals im Palast zu Delhi) (Abb. 119).

Der einzige unter den türkischen Stämmen, der sich zu dauernder Staatenbildung befähigt erwies, die Osmanen, hat zunächst in seinen Sitzen im nordwestlichen Kleinasien eine lebhafte Bautätigkeit entwickelt. Sie beruht auf der älteren seldschukischen Architektur, benutzt Marmor und Haustein als Material, übernimmt aber auch von den Persern die virtuos ausgebildete Keramik, deren Übung der Stadt Nicäa den Namen Tschinil Isnik (von Tschini = Fliese) eintrug. Die Eigenart der türkischen Fayence und Halbfayence, wie sie für Wandfliesen, Teller und Flaschen zur Anwendung kam, beruht auf dem Dekor flächenhaft stilisierter, aber doch mit einer gewissen Naturtreue behandelter Stengelblumen, wie besonders Nelken, Tulpen und Hyazinthen, die zumeist auf weißem Grunde in leuchtendster Farbenpracht dargestellt sind (Abb. 120). — In der architektonischen Anlage tritt aber auch schon früh eine bewußte Aufnahme des byzantinischen Zentralbaus hervor. Das 14. Jahrhundert sah die höchste Blüte dieses Stiles, die

Regierung Murads I. (1360—88) ist seine Glanzepoche. Die Grüne Moschee von Nicäa (Isnik), die ihren Namen von dem Fayenceschmuck des Innern und Äußeren hat, mit ihrer byzantinisierenden Zentralform, die Große Moschee zu Brussa, die noch einmal auf die Anordnung eines gewölbten Hallenhofes zurückgreift, gehören zu den wichtigsten Denkmalen.

Mit der Eroberung Konstantinopels durch die Osmanen im Jahr 1453 trat für den Islam ein Wendepunkt in der architektonischen Entwicklung ein.[1]) Die Sophienkirche ward zur Moschee umgewandelt und gab mit ihrem großartigen Kuppelbau ein Vorbild für die Gestaltung der baulichen Anlagen, dem die orientalische Architektur sich um so williger unterwarf, als die Kuppel ohnehin stets die dem Morgenlande geläufige Form monumentalen Bauens gewesen war. Ein imposanter, von einer Kuppel überspannter Zentralbau bildet fortan die Grundlage der türkischen Moscheen. Die bedeutendsten unter den kaiserlichen Moscheen namentlich, d. h. die von den Sultanen selbst gestifteten Gotteshäuser (Djami-i-Salatin, deren man in Konstantinopel allein gegen 20 zählt), sprechen diesen Baugedanken in zwei Hauptvarianten aus: das eine Mal ist es die von der Sophienkirche stammende Anordnung einer Zentralkuppel, an welche sich in der Längenachse zwei Halbkuppeln schließen; das andere Mal in noch stärkerer Betonung des Zentralmotivs eine von vier Halbkuppeln kreuzförmig eingeschlossene Hauptkuppel. Letztere Form tritt zuerst in der von 1463—69 durch einen byzantinischen Baumeister *Christodulos* errichteten Moschee Mahmuds II. hervor. Beide Formen beherrschen abwechselnd die türkische Architektur. So findet der Grundriß der Sophienkirche Aufnahme bei der Moschee Bajesids II. (1498—1505), während der Grundriß der Mahmudieh bei der Prinzenmoschee (1543—48), sowie der gewaltigen Moschee Achmeds I. (1609—14) wiederkehrt. Aller Glanz der Ausstattung vereinigt sich zumeist in der musivischen Dekoration des Innern, während das Äußere vernachlässigt bleibt. Die mächtigen Bogenlinien der Kuppeln und die schlanken Minarette, welche öfters zu vieren die Ecken der Moschee und des Vorhofes flankieren (nur die Achmedieh ist mit

Abb. 120 Türkischer Fayenceteller

[1]) *F. Adler*, Die Moscheen zu Konstantinopel. D. Bauzeitung 1874, Nr. 17 ff. — L'Architecture ottomane. Constantinople 1873. — *L. Parvillé*, Architecture et décoration Turques au XVe siècle. Paris 1874.

sechs Minaretten ausgestattet), bilden die bezeichnenden Formen des Außenbaues. Unter den glanzvollen Werken dieser Art stehen die Moschee Selims II. (1566—84) zu Adrianopel, ein Kuppelbau auf acht kolossalen polygonen Pfeilern, sowie die besonders prachtvolle Moschee Solimans II. zu Konstantinopel, vollendet im Jahr 1555, obenan, letztere eine spitzbogige Umbildung der Sophienkirche. Neben ihr erhebt sich das Grabmal des Sultans, ein achteckiger Kuppelbau von klarer Durchführung, mit spitzbogigen gruppierten Fenstern und von ebenfalls spitzbogigem Säulenportikus umgeben. Diese drei Werke, sowie die erwähnte Prinzenmoschee sind von dem berühmtesten osmanischen Baumeister *Sinan* ausgeführt.

4. Anhang: Orientalisch-christliche Kunst

A. Armenien und Georgien

Die Kaukasusländer [1]) haben in der Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst — soweit die noch im Flusse befindliche Forschung zu urteilen gestattet — keine unwichtige Stellung eingenommen. Achteckige und kreisrunde Zentralbauten, sowie die Grundform der Kreuzkuppelkirche scheinen hier bereits früh in eigenartiger Klarheit ausgebildet und nicht ohne vorbildlichen Einfluß auf die kleinasiatische Kirchenbaukunst geblieben zu sein. Die Kirche der hl. Gajane (um 600 n. Chr.) und des hl. Georg (um 650) bei Etschmiadzin, dem armenischen Patriarchensitz, durch Ausgrabungen bekannt, gehören zu den frühesten dieser Bauwerke; die Patriarchatskirche selbst, eine regelrechte Kreuzkuppelkirche mit vier polygonal vortretenden Kreuzarmen, ist nur in einem späteren Erneuerungsbau erhalten.

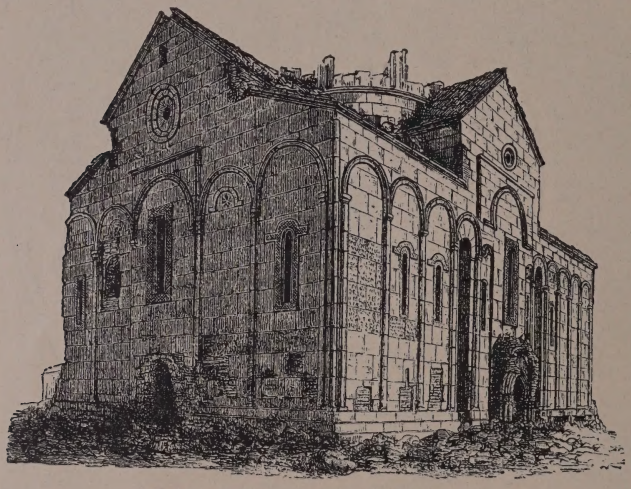


Abb. 121 Kathedrale von Ani in Armenien

Seit dem 9. Jahrhundert, in einer Zeit nationalen Aufschwungs der armenischen Kultur, gestaltete sich eine eigenartige Grundrißform des Kirchenbaus: ein Rechteck, durchsetzt von einem Kreuz, das auf seinen nach dem Zentrum vorspringenden Wandungen die Kuppel trägt; diese selbst ist, wohl mit Rücksicht auf die klimatischen Verhältnisse des Gebirgslandes, zeltförmig, nicht kugelig überdeckt und ganz aus Stein gebaut. Das Innere gliedert sich durch die kräftig vorspringenden Wandpfeiler in verschiedene Abteilungen, bei deren Bedeckung Kuppeln und Tonnengewölbe zur Anwendung kommen. Gewöhnlich wird die Hauptnische des Altars durch zwei kleinere Apsiden für die Seitenschiffe eingeschlossen; aber sämtliche Apsiden treten nach außen nicht in ihrer halbrunden Form vor, sondern werden

[1]) *Dubois de Montpéreux*, Voyage au Caucase etc. Neuchâtel 1840—43. 6 Vols. — *D. Grimm*, Monum. d'archit. byzantine en Géorgie et en Arménie. St. Petersburg 1859 ff.

durch die gerade fortlaufende Mauer gleichmäßig abgeschnitten und nur eine tiefe, mit spitzem Winkel einschneidende dreieckige Mauernische deutet den Punkt an wo die Apsiden zusammenstoßen. Beispiele dieser Bauweise sind die Kirche der hl. Riphsime in Walarschabad (bei Etschmiadzin) und die Kirche zu Pizunda in Abchasien am Schwarzen Meer. In der Kathedrale von Ani (Abb. 121), das auch

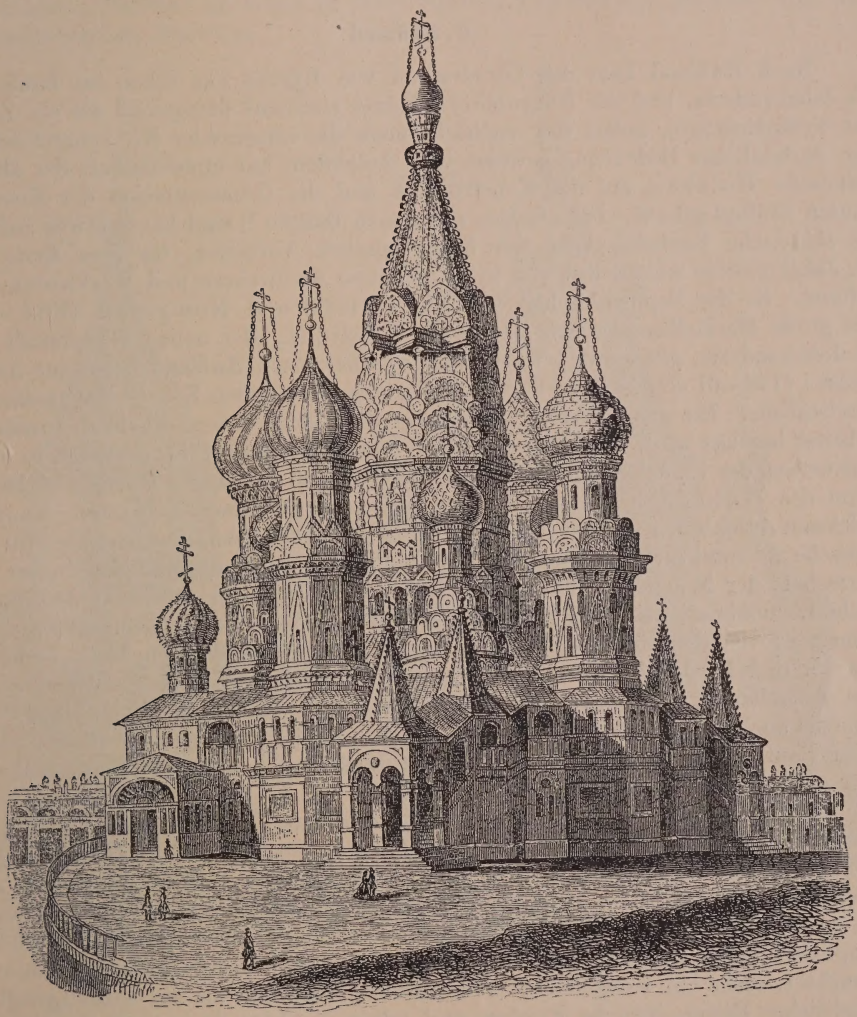


Abb. 122 Kirche des hl. Basilius (Wassili-Blagennoi) in Moskau

sonst zahlreiche Kirchenruinen enthält, tritt die Kreuzgestalt des Innern durch das aufsteigende Satteldach besonders klar hervor.

Dieser ungemein einheitlichen und energischen Gruppierung des Aufbaus entspricht nicht die dürftige und oft schwächliche architektonische Einzelgestaltung. Bereits im 10. Jahrhundert treten zuweilen die arabischen Stalaktitenmotive (vgl. S. 81) an Zwickeln und Säulen auf, seit dem Ende des 11. Jahrhunderts unterlag die armenisch-georgische Dekoration noch mehr den arabisch-türkischen Einflüssen.

Auch die armenische Buchmalerei hat nur geringe Selbständigkeit entwickelt. Ein Hauptwerk, wie das 989 entstandene Evangeliar im Kloster

Etschmiadzin,[1]) enthält hauptsächlich ältere syrische Miniaturen, während die Randzeichnungen des armenischen Textes von kunstloser Roheit sind. Nur in der Weiterbildung der zuerst von der byzantinischen Kunst eingeführten Initialen aus verschlungenen Vogelleibern („Vogelschlingornamentik") hat die armenische Buchmalerei einen gewissen selbständigen Geschmack bewährt.

B. Rußland

Nach Rußland kam das Christentum von Byzanz aus schon im Laufe des 10. Jahrhunderts, und die frührussische Kunst erscheint demgemäß als ein Zweig der byzantinischen, neben der vielleicht auch die armenische Kirchenarchitektur von vorbildlicher Bedeutung gewesen ist. Außerdem hat unzweifelhaft der alteinheimische Holzbau auf die Konstruktion und die Ornamentation der Kirchenbauten Einfluß gehabt. Die ältesten steinernen Bauten [2]) sind kaum etwas anderes als sklavische Nachahmungen der byzantinischen Vorbilder, bis zum Ende des 12. Jahrhunderts wohl selbst von byzantinischen Architekten und Werkleuten ausgeführt. So die Sophienkirchen von Kiew (1037) und Nowgorod (1044—51). Die große Mariä-Himmelfahrts-Kirche in Wladimir, der neuen Hauptstadt des 12. Jahrhunderts, gilt als das Werk lombardischer, nach Rußland berufener Architekten: 1138—61 errichtet, steht sie am Beginne einer neuen Epoche des russischen Kirchenbaus. Die erste Kirche, bei welcher die Tätigkeit ausschließlich russischer Arbeiter bezeugt wird, ist die Klosterkirche von Sousdal (1176); sie zeigt, in einer Erneuerung des 15. Jahrhunderts, bereits die wohl dem nationalen Holzbau entlehnte Form des Walmdaches, das von den auf hohe Tambours gesetzten Kuppeln gleichsam durchbrochen wird — eine sehr unschöne Dachlösung, welche aber für die russische Architektur charakteristisch bleibt. — Die lange Botmäßigkeit unter der Herrschaft der Mongolen (1237—1480) führte der russischen Baukunst dann zahlreiche Elemente orientalischer Kultur zu, welche ein buntes Formengemisch erzeugen, beherrscht von dem barbarischen Geschmack des prunkliebenden Mongolenhofes. Das 15. und 16. Jahrhundert führte zahlreiche Architekten und Handwerker aus dem Abendlande, namentlich aus Deutschland und Italien, nach Rußland, die, wenn sie auch auf Befehl ihrer Auftraggeber sich an die Vorbilder der älteren russischen Bauten anschlossen, doch zahlreiche Einzelheiten aus dem Formenschatze ihrer engeren Heimat zur Anwendung brachten.

Aus diesen seltsamen Mischungen ist der eigentümliche Stil hervorgegangen, welchen die verschwenderischen Prachtbauten der moskowitischen Herrscher seit dem 15. Jahrhundert ziemlich übereinstimmend aufweisen. Der Grundplan der Kirchengebäude bleibt im wesentlichen der byzantinische des 12. Jahrhunderts, von quadratischer Gesamtanlage, mit einer Mittelkuppel, aber durch Anbauten oft kompliziert gestaltet. Das Innere ist demzufolge auch meist gedrückt, schlecht beleuchtet, mehr ein Konglomerat von einzelnen Kapellen als ein wirkungsvoller, einheitlicher Raum; manche Kirchen sind selbst durchgängig in zwei Stockwerke geteilt. Der Chor wird durch die Ikonostas (Bilderwand) völlig von dem Schiff getrennt. Für den Eindruck des Äußeren bleiben die Kuppeln maßgebend, welche bis zur Zahl von elf sich auf hohen Tambours turmartig über dem Dach erheben. Der Übergang vom Quadrat zur polygonalen resp. kreisförmigen Grundform des Tambours ist im Innern durch ein System von kleinen Sprengbogen vermittelt, und diese Konstruktion kommt auch im Äußeren durch jene eigenartigen, staffel-

[1]) *J. Strzygowski*, Das Etschmiadzin-Evangeliar. Wien 1891 (Byzant. Denkmäler I.)

[2]) *Viollet-le-Duc*, L'Art Russe. Paris 1877. — *Th. Richter*, Monuments d'Architecture Russe ancienne. Moskau 1850. — *W. Souslow*, Monuments de l'ancienne Architecture Russe. St. Petersburg 1895 ff. — *E. Zabel*, Moskau. Leipzig und Berlin 1902.

förmig übereinander aufsteigenden Reihen von runden oder zugespitzten Giebelchen zum Ausdruck, welche den Fuß der Kuppeln umgeben. Die Bekrönung der letzteren aber bilden bauchig ausgeschweifte, in mannigfachen phantastischen Formen gestaltete und in Kreuzspitzen auslaufende Hauben. Alle diese Teile des Außenbaus sind mit Metall oder bunten Fayencen verkleidet und glänzen und glitzern in den leuchtendsten Farben; sie bilden in ihrer bizarren Eigenart den größten Stolz der nationalrussischen Bauweise.

Abb. 123 Die hl. Muttergotteskirche (Swetoi-Troitzki) in Moskau

Hervorragende Denkmale dieses Stils sind in Moskau die Kirche des hl. Basilius (Wassili Blagennoi) (Abb. 122), 1554 von Iwan IV. gegründet, und die Kirche der hl. Mutter Gottes (Swetoi-Troitzki) (Abb. 123), dem 17. Jahrhundert entstammend.

Werke der Plastik fehlen so gut wie ganz in der alten Kunst Rußlands; dagegen spielt die Malerei sowohl in der Ausschmückung der Kirchen wie als Tafelmalerei eine bedeutende Rolle.[1]) Allerdings blieb auch sie ihrem ganzen Wesen nach jahrhundertelang abhängig von dem Vorbilde der byzantinischen Kunst.

[1]) *A. Pokrowski*, Wandgemälde in den griechisch-russischen Kirchen. Moskau 1890. — *V. de Boutowski*, Histoire de l'ornement russe du Xe au XVIe siècle. 2 Vols. Paris 1870.

DRITTES KAPITEL

Die Kunst des christlichen Abendlandes
im frühen Mittelalter (romanische Epoche)

1. Vorstufen: Altnordische und karolingische Kunst

Das Auftreten der nordisch-germanischen Stämme in der Völkerwanderung bedingt eine neue Epoche für die Geschichte der Kunst. Die Germanen standen in jeder Art von Kultur hinter den Völkern der alten Welt zurück, aber sie brachten aus ihren nordischen Wäldern einen wenn auch beschränkten Besitz an eigenem Kunstschaffen und Formempfinden mit, dessen Ansammlung und Ausgestaltung weit in das Dunkel prähistorischer Zeiten zurückreicht. Gleich aller urtümlichen Kunst beruht auch die nordisch-germanische auf den Techniken der Holzbearbeitung, der Töpferei, Weberei und Bronzegießerei. Aus dem Material der heimischen Wälder erbaute der Germane sein Haus, flocht sich Matten und Decken und schnitzte die Bilder seiner Gottheiten, sowie die einfachen Ornamente, mit denen er Pfosten und Wände, Waffen und Gerätschaften verzierte. Holzschnitzereien dieser Art, der noch heute geübten Technik des Kerbschnitts entsprechend, finden sich z. B. an den sog. Totenschuhen, ihrer Bestimmung nach rätselhaften Grabbeigaben aus alten Alemannengräbern (Abb. 124). Die aus dem Holzmaterial hervorgehende und durch dasselbe bedingte Verzierungsweise des Schnitzens und Schnitzelns, die sich in gleichmäßig eingetieften Mustern über die ganze Fläche ergießt, muß als grundlegend für das dekorative Empfinden der Germanen betrachtet werden.[1]) In seiner Übertragung auf bronzene, silberne und goldene Waffen, Gefäße, Schmucksachen, namentlich Spangen und Gewandnadeln aller Art, lernen wir diesen urgermanischen Ornamentstil aus den Funden unzähliger alemannischer und fränkischer Grabstätten kennen (Abb. 125).[2]) Eng damit verbunden aber treten — augenscheinlich ein uralter Besitz des indogermanischen Volksstamms — die aus der Flecht- und Webetechnik übernommenen Motive der Bandverschlingung, der Verknotung und Verknüpfung auf, die namentlich durch Gravier- und Tauschierarbeit (in Vertiefungen eingehämmerte Plättchen und Drahtstücke von andersfarbigem Metall) auf die Schmucksachen übertragen wurden (Abb. 126). Selbstverständlich sprechen auch die der Metallarbeit speziell eigenen Verzierungsweisen, wie aufgelötete Drahtspiralen und Knöpfchen, eingepunzte Ornamente u. dgl. in

[1]) *A. Haupt*, Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen. Leipzig 1909. — Vgl. *K. Mohrmann* und *F. Eichwede*, Germanische Frühkunst. 120 Tafeln in Lichtdruck mit erläuterndem Text. Leipzig 1906.

[2]) *L. Lindenschmit*, Handbuch d. deutschen Altertumskunde. Braunschweig 1880—89.

dieser ausgebildeten Goldschmiedetechnik mit, ebenso wie den alten Germanen die Fassung von Edelsteinen und Glasflüssen in Gold und Silber (Verroterie cloisonné) durchaus geläufig war. (Vgl. Abb. 125 oben und Mitte.) Die Funde reicher Goldschätze längs des ganzen Weges, den germanische Stämme in der Völkerwanderungszeit zurückgelegt haben, von den Steppen Ungarns bis nach Frankreich und Spanien geben uns von dieser barbarischen Schmucktechnik eine durch die Schönheit des erzielten Eindrucks oft überraschende Anschauung. Solcherart ist der Schmuck des fränkischen Königs Childerich († 481), welcher in dessen Grabe zu Tournay gefunden wurde,[1]) der merowingische Goldschmuck von Wieuwerd, jetzt im Museum zu Leyden, der wahrscheinlich vom Burgunderkönige Sigismund herrührende Schatz von Gourdon, welcher in das Museum des Louvre gelangt ist, vorzüglich aber der prachtvolle Fund von Guarrazar bei Toledo, der auf den künstlerisch begabtesten aller Germanenstämme, die Goten, zurückgeht.[2]) Die Hauptstücke dieses Fundes bilden acht goldene Kronen, wie sie zum Aufhängen vor den Altären bestimmt waren, und von denen zwei die Namen der westgotischen Könige Svinthilas († 631) und Reccesvinth († 672) tragen (Abb. 127). Aus dem Osten stammen der auf der Puszta Bakod entdeckte, jetzt im Museum zu Budapest befindliche Schmuck, sowie der früher zu Petreosa in der Walachei ausgegrabene, der ins Museum von Bukarest gelangt ist; namentlich aber der im Jahre 1799 zu Nagy-Szent-Miklós in Ungarn gefundene sog. „Schatz des Attila", jetzt im k. k. Antikenkabinett zu Wien,[3]) der nicht weniger als dreiundzwanzig Goldgefäße im Gesamtgewicht von 1678 1/2 Dukaten umfaßt, Prachtwerke in getriebener Arbeit mit Resten von Emailschmuck, reich verziert mit figürlichen und ornamentalen Darstellungen, in welchen sich antike Reminiszenzen, orientalische Einflüsse und nordisch-barbarische Elemente verschmelzen (Abb. 128).

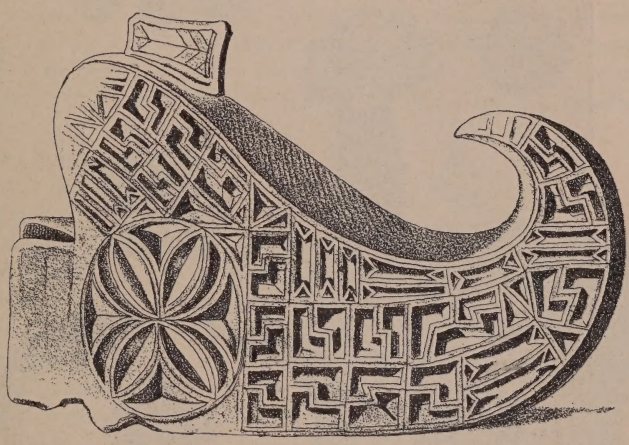


Abb. 124 Holzschnitzerei an einem sog. Totenschuh aus Oberflacht

Von besonderer Bedeutung für die Ornamentik der nordgermanischen Stämme ist die Tierornamentik.[4]) Auch ihr liegen wahrscheinlich uralte, auf den Orient zurückgehende Anregungen zugrunde, die aber von dem germanischen Kunstgeiste seinem eigensten Empfinden gemäß verarbeitet und selbständig weiter gebildet worden sind.[5]) In zweifacher Art wird die Tierform ornamental verwertet: als freie Endigung und als Flächenfüllung (Abb. 129). Köpfe von Vögeln (vgl. Abb. 125

---

[1]) *A. de Linas*, Orfèvrerie merovingienne. Paris 1864.

[2]) *R. de Lasteyrie*, Description du trésor de Guarrazar. Paris 1860.

[3]) *J. Hampel*, Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós, sog. „Schatz des Attila". Budapest 1885.

[4]) *Sophus Müller*, Die Tierornamentik im Norden. Übersetzt von J. Mestorf. Hamburg 1881. — *B. Salin*, Die altgermanische Tierornamentik. Stockholm 1904.

[5]) *F. Seesselberg*, Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker. Berlin 1897.

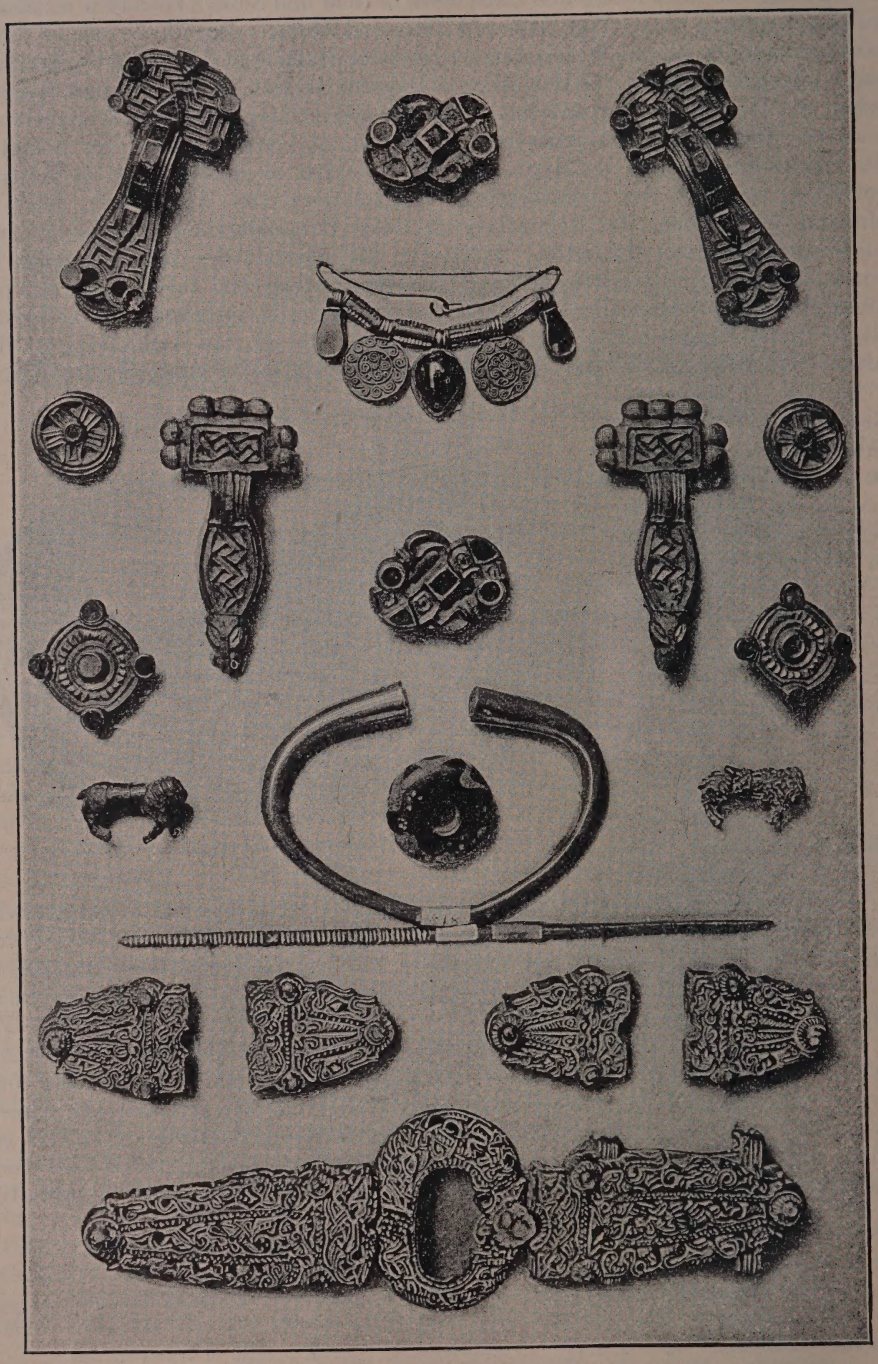


Abb. 125 Aus Alemannengräbern bei Wurmlingen

Mitte) wie von Vierflüßlern (Abb. 129) bilden die Enden der Gewandspangen und Nadeln oder treten in den Ecken zwischen Platte und Bügelteil der großen Prachtfibeln frei hervor, wie sie als glanzvollste Leistungen einer tief in die prähistorischen Zeiten hinabreichenden Entwicklung unter den nordischen Grabfunden hervorragen. Besonders charakteristisch aber ist die Verwendung der Tierformen zum Schmuck der Innenflächen. Wie in der Bandornamentik verschlingen und verknüpfen sich die langgezogenen Tierleiber zu phantastischen Gebilden, nur Kopf, Augen und Füße werden noch gerade erkennbar angedeutet. Ja, oft genug lassen sich in dem fadenförmigen Geschlinge überhaupt nicht zusammenhängende Gestalten verfolgen, sondern es gleicht einer Sammlung einzelner Gliedmaßen, Schnäbel und Füße. Spukhaft wogen die Formen durcheinander, ohne jedes organische Gefüge, einander gegenseitig verdrängend und verschlingend, gleich den Nebelgestalten der germanischen Göttersage. Aus wenigen einfachen Grundelementen gehen stets neue Kombinationen hervor; unter den vielen Tausenden von Grabfunden zeigen kaum zwei genau dieselbe Ornamentation. So herrscht bei scheinbarer Armut ein ungemein großer Reichtum und in den besseren Fundstücken auch ein origineller und durchgebildeter Geschmack.

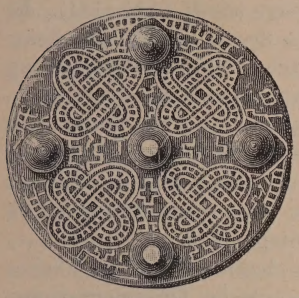


Abb. 126
Gewandnadel aus Dietersheim
Eisen, mit Silber tauschiert

Diese ganze Ornamentationsweise mit ihrer subjektiven Willkür und ruhelosen Phantastik steht in einem starken inneren Gegensatz zu dem Kunstempfinden der Antike, das überall auf der organischen Ausgestaltung der Tier- und namentlich der Pflanzenmotive beruht und von architektonischen Gesichtspunkten in Aufbau und Anordnung, wie dem Gesetz der Symmetrie, der Reihung u. a. ausgeht. Während ihrer langen Herrschaft über große Teile Galliens und Deutschlands hatten die Römer ja unzweifelhaft auch hier eine Kunstübung hervorgerufen, die ihrem verfeinerten Geschmack und Luxusbedürfnis entsprach. So finden sich aus späterer Zeit, nachdem die Sturzwellen der germanischen Einwanderung die Römerherrschaft verdrängt haben, noch Arbeiten, die als Nachahmungen römischer Werke betrachtet werden müssen. Ein Beispiel bietet der durch eine alte Tradition als Eigentum des Merowingerkönigs Dagobert bezeichnete prächtige Bronzesessel im Louvre (Abb. 130). Insbesondere manche Zweige der verfeinerten Kunsttechnik in Metall haben die Barbaren sicher von den Römern empfangen, und die Form der Spangen, der Gefäße sowie einzelne Teile der Dekoration mögen oft durch römische Vorbilder beeinflußt worden sein. Aber mit Zähigkeit haben die germanischen Stämme an ihrer alten Band- und Tierornamentik festgehalten, auch nachdem sie das Christentum angenommen hatten und unter den fränkischen Königen zu engerer staatlicher Gemeinschaft zusammengeschlossen waren. Selbst die

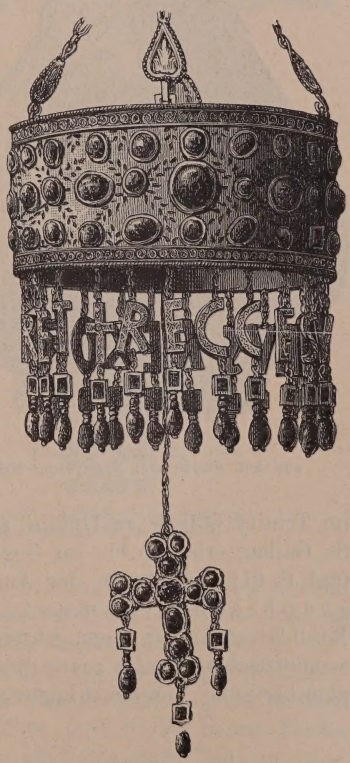


Abb. 127 Krone Reccesvinths

Kirche mußte an ihren heiligen Gerätschaften der alten Stammesornamentik Raum gönnen; dies bezeugt ein wichtiges Denkmal aus verhältnismäßig später Zeit: der im Stift Kremsmünster aufbewahrte Kelch, der seiner Inschrift zufolge für den 788 n. Chr. abgesetzten Bayernherzog Tassilo angefertigt wurde (Abb. 131). Er besteht aus Kupfer und ist mit Silberblech überzogen, in dessen Fläche die figürlichen Darstellungen und das Beiwerk eingegraben sind. Die kirchliche Bestimmung des Geräts erhellt aus den Brustbildern Christi und den Evangelisten auf dem oberen Teil, fünf Heiliger auf dem Fuß. Dazwischen aber sind kerbschnittartig Band- und Tierverschlingungen angebracht, die ebenso wie die aufgesetzten kleinen Edelsteine am Knauf und der Ring von Goldperlen unter der Kuppe genau den Ornamenten der Grabfunde entsprechen.

Abb. 128 Goldene Kanne aus dem Funde von Nagy-Szent-Miklós

Auf einem anderen Gebiete kirchlicher Kunst hat die nordische Ornamentationsweise noch tiefere Wurzeln geschlagen und ist bis zum höchsten Raffinement gesteigert worden: in der Buchmalerei, namentlich der Iren und Angelsachsen. Von den Stürmen der Völkerwanderung unberührt und früher als das Festland dem Christentum gewonnen, haben die keltischen Bewohner Irlands bereits im 5. Jahrhundert zahlreiche Kirchen und Klöster besessen und den Grund zu einer kirchlichen Kunst gelegt, welche nationalen Charakter trägt. Uralte Steinkirchen mit Rundtürmen, Grabmonumente mit geometrischer Ornamentation, reliefgeschmückte Hochkreuze, wie das Ruthwellkreuz, endlich Metallarbeiten sind die Zeugnisse dieser Kunstübung.[1]) In den Klöstern wurde frühzeitig auch die Buchmalerei betrieben; infolge der ausgedehnten Missionstätigkeit der irischen Mönche haben sich wichtige Denkmäler derselben nicht bloß in englischen und irischen Bibliotheken, wie das „Book of Durrow“ (um 650) und das „Book of Kells“ (um 700) im Trinity College zu Dublin, sondern auch auf deutschem Boden, wie im Kloster St. Gallen, erhalten.[2]) Im Gegensatz zur altchristlich-byzantinischen Buchmalerei (vgl. S. 61) herrscht in der Ausschmückung dieser Handschriften ein rein kalligraphisch-ornamentaler Charakter. Reichgeschmückte Initialen und Titelblätter sind in einem Ornamentstil ausgeführt, der zunächst ausschließlich die geometrischen Muster sowie die aus der Metalltechnik entlehnte Spirale verwendet; phantastische Tierverschlingungen (Abb. 132) treten auf und selbst Versuche zu

---

[1]) *G. Petrie*, The ecclesiastical Architecture of Ireland. Dublin 1845. — *M. Stokes*, Early christian Architecture of Ireland. London 1878. — *J. Anderson*, Scotland in early Christian Times. Edinburg 1891.

[2]) *J. O. Westwood*, The Miniatures of Anglo-Saxon and Irish Manuscripts. London 1869. — *J. Gilbert* and *E. Sullivan*, Facsimiles of National Manuscr. of Ireland. London 1874—78. — *F. Keller*, Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuskripten der schweizerischen Bibliotheken. Zürich 1851.

figürlicher Darstellung (Abb. 133), die aber mit Konsequenz völlig in den kalligraphischen Schnörkelstil hinübergezogen wird. Auch die menschlichen Figuren sind in dieser Malerei nichts anderes als Linienverschlingungen und Flächenverzierungen; ihren grotesken Eindruck mildert oft die reiche ornamentale Umrahmung, die gleich allen anderen Ornamentationen in diesem Stil durch Reichtum der Linienführung, geschmackvolle und sauberste Durchführung ausgezeichnet ist (Abb. 133). Es ist nicht Mangel an Geschmack und barbarische Roheit, vielmehr eine bewußte Abstraktion von aller Nachahmung der Natur im stilistisch-künstlerischen Interesse, welche diese seltsamen Werke geschaffen hat. Die Angelsachsen, die ja seit der Mitte des 5. Jahrhunderts bereits den größten Teil der britischen Insel beherrschten, aber erst zwei Jahrhunderte später zum Christentum bekehrt wurden, nehmen zunächst durch die geschmackvolle Schönheit und feine Technik der Werke ihrer Kleinkunst einen hohen Rang unter den germanischen Stämmen ein. Die Werke ihrer Buchmalerei, unter denen das Cuthbert-Evangeliar (um 700) im British Museum obenan steht, haben in allem Ornamentalen einen der irischen verwandten Charakter, während die figürlichen Darstellungen sich römisch-griechischen Vorbildern anschließen. Im Hinblick auf den unleugbaren Zusammenhang des ganzen Schmucksystems mit der altgermanischen Flechtwerk- und Tierornamentik bleibt es mindestens nicht unwahrscheinlich, daß der Anstoß dazu von den germanischen Angelsachsen ausging und erst die keltischen Iren es zu jener raffinierten Virtuosität und Technik ausgebildet haben. — Einen wesentlich anderen Charakter haben die merowingisch-fränkischen Miniaturen, welche dem 7. und 8. Jahrhundert entstammen und sich namentlich in Handschriften zu Paris, Laon und Toulouse erhalten haben. Hier weisen auch die ornamentalen Bildungen eine Verbindung nationalen Empfindens — wie es sich in der Vorliebe für Bandverschlingungen und Tierformen ausspricht — mit antiken Reminiszenzen auf; so kommen zahlreiche Blattmotive vor, welche sicherlich dem antiken Formenvorrat entnommen sind. Aus Fischen und Vögeln werden wie in byzantinischen und armenischen Handschriften (vgl. S. 66) ganze Buchstaben geformt; die Versuche zu figürlicher Bildung sind roh, zum Teil von ungezügelter Phantastik. So enthält das Titelblatt einer Handschrift des Orosius (Abb. 134) in den Medaillons der Einfassung, vielleicht zum erstenmal im Abendlande, die Darstellung der Evangelisten in menschlicher Gestalt, aber mit den Köpfen ihrer symbolischen Tiere.

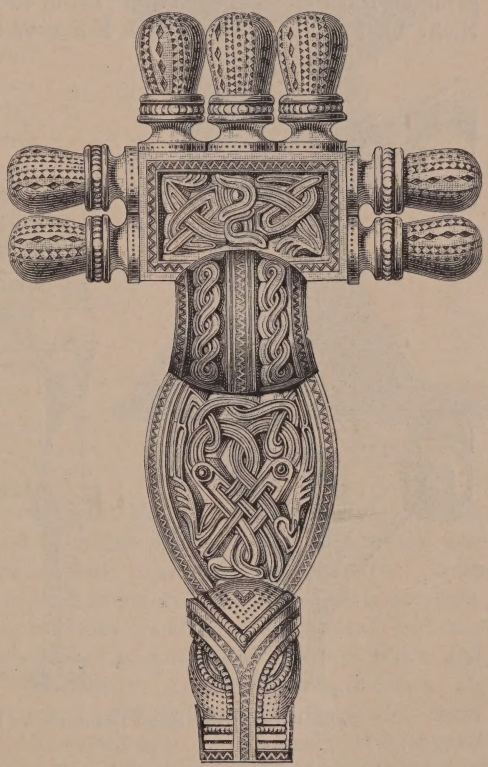


Abb. 129 Silberne Gewandspange aus Heidingsfeld in Franken

Von einer monumentalen Kunst ist bei den germanischen Völkern auch nach ihrem Auftreten in der Geschichte noch während dreier Jahrhunderte kaum

die Rede. Das Material ihrer Bauten war das Holz und ist es in waldreichen Gegenden noch weit über das erste Jahrtausend hinaus geblieben. Dieses Material allerdings wußten sie offenbar schon früh zu den mannigfaltigsten Zwecken kunstreich zu verarbeiten. Rühmt doch ein fränkischer Bischof des 6. Jahrhunderts, Venantius Fortunatus, ausdrücklich in lateinischen Versen den gefälligen Eindruck, den die Holzbauten der rheinischen Städte auf ihn gemacht hatten. Je nach örtlicher Gepflogenheit wurde das Haus im Blockbau (aus wagerecht gelegten und an den Ecken übereinander geschnittenen Balken) oder Fachwerkbau ausgeführt, wobei die Gefache innerhalb der aus Schwelle und Ständer (wagerechten und senkrechten Balken) gefügten Rahmen mit Flechtwerk, Lehm oder gespundeten Bohlen ausgefüllt wurden. Nicht bloß Wohnhäuser,[1]) auch Königshallen und Kirchen wurden in dieser Weise gebaut. Der weitläufige Palast des Hunnenkönigs Attila in Niederungarn, jedenfalls das Werk eines gotischen Zimmerers, war, wie ein byzantinischer Berichterstatter aus dem Jahre 448 aufgezeichnet hat, aus Holz kunstvoll erbaut, mit einem Umgang und Türmen versehen; aber noch im 11. Jahrhundert fand der auf den Bischofsstuhl von Passau berufene hl. Altmann in seinem Sprengel fast nur Holzkirchen vor.

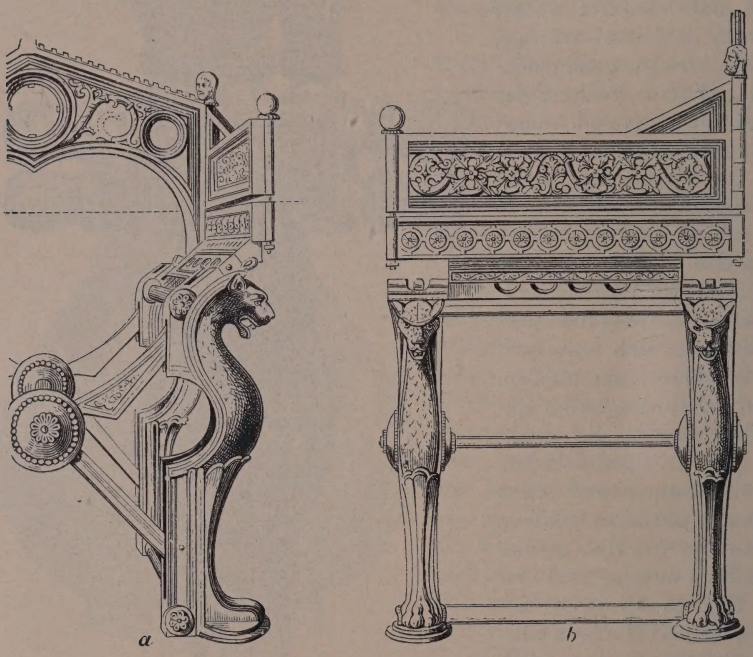


Abb. 130 Der sog. Sessel Dagoberts im Louvre zu Paris

Den Steinbau lernten die germanischen Stämme von den Römern und nahmen ihn dauernd an, wo sie in engere Berührung mit der Kultur der alten Welt traten. So sind die Bauten der Ostgoten in Ravenna die ersten monumentalen Architekturwerke, die einem germanischen Volksstamm ihre Entstehung verdanken. Sie zeigen allerdings, vielleicht mit der einzigen Ausnahme des Theoderich-Grabmals (vgl. S. 37) die völlige Abhängigkeit von der antik-christlichen Kunst. Auch die Langobarden, welche zwei Jahrhunderte lang (568—774) einen großen Teil Italiens beherrschten, schlossen sich in ihrer seit dem Ende des 6. Jahrhunderts entwickelten reichen Bautätigkeit im allgemeinen den auf italienischem Boden vorhandenen Mustern an.[2]) Wie weit sie dabei selbständige Baugedanken zur An-

[1]) *K. G. Stephani*, Der älteste deutsche Wohnbau. Leipzig 1902—03.

[2]) *F. Osten*, Bauwerke in der Lombardei vom 7.—14. Jahrh. Darmstadt 1846—54. — *M. F. de Dartein*, Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine. Paris 1865—66. — Vgl. *R. Cattaneo*, L'Architettura in Italia dal secolo VI al mille circa. Venezia 1888.

wendung gebracht haben, die manche dieser Bauten als eine Vorstufe des entwickelten romanischen Stils erscheinen lassen, ist im einzelnen zweifelhaft, da uns zu wenig davon im ursprünglichen Zustand erhalten ist. Die Pflege eines reinen, künstlerisch durchgebildeten Backsteinbaus, die kreuzförmige Gestaltung des Grundrisses der Basilika und die ersten Versuche zur Überwölbung des Langschiffes glaubt man ihnen zuschreiben zu können. Die Tätigkeit der in der Gegend des Comer Sees seßhaften Steinmetzenschule (Magistri Comacini), von denen bereits die Gesetzbücher des Langobardenkönigs Rothari reden, hat jedenfalls viel zur Ausbreitung einer bestimmten, von selbständigen Erfindungen der Langobarden beeinflußten Bau- und Dekorationsweise in Italien beigetragen. Unzweifelhaft germanischen Grundcharakters ist das langobardische Flechtornament, das noch lange über die Existenz ihres Reiches und über die Grenzen Italiens hinaus auftritt, sein Zentrum aber in der Lombardei hat. An Säulen (Abb. 135), Bögen, Fenster- und Türumrahmungen, Brüstungsplatten (Abb. 136) u. dgl. finden sich Streifen und Flächen mit einem kunstvollen Geschlinge zwei- und dreisträhniger Bänder geschmückt, das am meisten an Korbgeflecht erinnert und in seiner flachen Behandlungsweise den Holzschnitzstil noch deutlich bewahrt. Trotz der Einfachheit der Motive entwickelt es gleich der nordischen Bandornamentik einen fast unerschöpflichen Reichtum an Kombinationen und ein weit feineres und sichereres Können als beispielsweise die gleichzeitig auftretenden figürlichen Darstellungen. Ungemein bezeichnend für den Individualitätstrieb der germanischen Künstler ist es dabei, wenn zuweilen die glatte Regelmäßigkeit der Anordnung unterbrochen wird und gleichsam in einem kecken Schlußschnörkel ausläuft (vgl. Abb. 166 unten).

Abb. 131 Tassilokelch im Stift zu Kremsmünster

Abb. 132 Irisches Ornament (St. Gallen)

Auch die Westgoten haben in ihren Sitzen in Südfrankreich und Spanien eine reiche Bautätigkeit entfaltet, von der nur geringe Trümmer erhalten geblieben sind. Aus der Zeit vor dem Einbruche der Araber hat sich vollständig nur die kleine Kirche S. Juan Bautista zu Baños in Altkastilien erhalten, durch die Bauinschrift als eine Stiftung des Königs Reccesvinth vom Jahre 661 bezeugt. In ihrer Bauweise mischen sich aufs merkwürdigste Hufeisenbogen — die man vielleicht als ein

Ergebnis altgermanischer Holzkonstruktion erklären darf — korinthisierende Säulenkapitelle und Kerbschnittornamentik; das Ganze ist jedenfalls ein Werk voll schlichter Würde und Eigenart. Stattlichere Bauten haben sich aus der letzten Zeit der westgotischen Herrschaft in Asturien erhalten; ihren Höhepunkt bezeichnet S. Miguel de Lino bei Oviedo, ein Werk König Ramiros I. (842 bis 850), leider zur Hälfte abgebrochen, ursprünglich ein „konstruktiv ganz trefflich durchdachtes neuartiges System von Tonnengewölben" (Haupt), auch im Detail originell durch die Übertragung germanischer Holzformen auf Steinmaterial (Abb. 137); in den Reliefs der Portalleibung ist dabei ein römisches Konsulardiptychon (vgl. S. 69) als Vorlage benützt worden. Die nahegelegene Kirche S. Maria de Naranco geht in ihrer Grundform wahrscheinlich auf eine westgotische Königshalle aus der ersten Zeit des asturischen Reiches (um 750) zurück; sie enthält sehr merkwürdige Detailformen, die in der nicht weit entfernten S. Cristina de Lena wiederkehren.

Abb. 133 Johannes der Evangelist
Aus dem Kodex Mac Durnan im Lambeth-Palast zu London

Nördlich der Alpen war es seit dem Ende des 5. Jahrhunderts das fränkische Reich der Merowinger, das eine monumentale Architektur hervorbrachte. Fast ausschließlich literarische Quellen geben von ihr Kunde; die Denkmäler selbst sind zerstört. Auch hier ersetzte erst allmählich den Holzbau der Steinbau, der sich in seiner primitiven Ausführung den örtlichen Verhältnissen anschloß, also bedingt wurde durch das gerade vorhandene oder leicht zu beschaffende Material, das meist Bruchsteine oder Lehmziegel waren. Doch weisen in Gallien und in den Rheinlanden noch manche Reste die Tradition monumentaler Bauweise auf. Zu ihnen gehört vor allen der Dom zu Trier, in seinem Kern vielleicht die Erneuerung eines älteren Baus aus römischer Zeit, von Bischof Nicetius um 550 n. Chr. vorgenommen.[1]) Derselbe bildete ein Quadrat, innerhalb dessen durch vier gewaltige Säulen ein mittlerer quadratischer Raum von 16,5 m lichter Weite herausgehoben wurde; Rundbogen von kühner Spannung verbanden die Säulen untereinander

[1]) *J. N. v. Wilmowsky*, Der Dom zu Trier. Trier 1874.

und mit den entsprechenden Wandpfeilern. Das Ganze war durch eine flache Holzdecke abgeschlossen (Abb. 138). Ob die dem Zentralbau sich nähernde, durch einfache Großartigkeit ausgezeichnete Anlage ursprünglich ein Profanbau oder etwa ein Grabbau gewesen sei, ist nicht ausgemacht. — Selbständigere Bedeutung haben die allerdings sehr spärlichen Reste merowingischer Kirchen, wie sie in St. Jean zu Poitiers, St. Peter zu Metz, den Krypten von St. Laurent zu Grenoble und in Jouarre sich erhalten haben. Als besondere Eigenart der fränkischen Bauweise darf die Freude an buntgestaltetem Mauerwerk gelten: durchlaufende bunte Ziegelschichten innerhalb der Bruchsteinmauern, dreieckige, halbbogige, fischgrätenartige Steinlagen, Anwendung farbiger Tonplatten u. dgl. erzeugten eine musivische Flächenmusterung von heiterer Lebendigkeit; an Kirchen zu Vienne, Savenières, Distré, Cravant, sowie am sog. Römertum zu Köln haben sich Reste davon erhalten.

Abb. 134 Titelblatt einer Handschrift des Orosius
Bibliothek zu Laon

Karl der Große ist der erste Herrscher aus germanischem Stamm, der die Pflege der Kunst als eine seiner Herrscherpflichten erkannte. Wie ihm aber in seinem politischen Wirken die Erneuerung des römischen Kaisertums als Ziel vorschwebte, wie die literarische Bildung, welche er durch die Gründung von Schulen und durch die Berufung ausgezeichneter Gelehrter an seinen Hof im Frankenreiche heimisch zu machen suchte, die antik-klassische war, so wurde ihm auch für alles künstlerische Schaffen das Vorbild der Antike und im engeren Sinne der antik-christlichen Kunst maßgebend. Um aus einem fast unkultivierten Naturvolke die Elemente und Werkzeuge seiner Unternehmungen heranzuziehen, selbst um den Mangel an edlem Material, an Technik, an Hilfsmitteln aller Art bei der Ausführung zu überwinden, dazu brauchte der große Kaiser einen bereiten Schatz an künstlerischen Ideen und Motiven, an Mustern und selbst an verwendbaren Einzelstücken, aus dem er und seine Meister das ihnen passend Erscheinende auszuwählen und zu benützen oder dem jeweiligen Bedürfnis entsprechend umzugestalten vermochten. Was wir daher in dieser Zeit im karolingischen Reiche an künstlerischen Werken antreffen, ist im wesentlichen eine Nachbildung römischer oder auch byzantinischer Kunst, nicht ohne Spuren barbarischer Umformung, wie Mangel an Verständnis und an Übung sie herzuführen pflegt.

Dieser Grundzug der karolingischen Kunst tritt zunächst in den zahlreichen Bauunternehmungen hervor, mit welchen Karl der Große die Städte seines weiten Reiches, vor allem seine Lieblings- und Residenzstadt Aachen schmückte. Sind auch von seinen Burgen zu Nimwegen und zu Ingelheim kaum Spuren auf uns gekommen, sind auch von seinem Palaste, dem Kapitol, den glänzenden Hallen, die er

zu Aachen baute und die im 14. Jahrhundert noch Petrarca auf seiner Reise in Deutschland mit Bewunderung erfüllten, nur geringe Reste nachweisbar,[1]) so läßt sich ermessen, daß die damals noch erhaltenen römischen Kaiserpaläste das Vorbild für diese Anlagen gewesen sein müssen. Nur die Palastkapelle Karls ist im Kern des Münsters zu Aachen im wesentlichen auf uns gekommen (Abb. 139, 140).[2]) Der Bau, welcher von 796 bis 804 währte, vereinigte in sich die Summe dessen, was dem mächtigen Kaiser an technischem Geschick, an Pracht des Materials und Reichtum der Ausstattung zu Gebote stand. Ravenna mußte die Marmorsäulen liefern, dem Grabmal Theoderichs wurden die bronzenen Emporengitter entnommen, für den Grundplan sind im wesentlichen italische Zentralbauten maßgebend gewesen. Ein mittleres Achteck wird von einem nach innen kreisrunden, nach außen sechzehnseitigen Umgang mit Galerie umgeben. Den Mittelbau bedeckt eine Kuppel oder vielmehr ein achtteiliges sog. Klostergewölbe; der Umgang ist abwechselnd mit quadratischen Kreuz- und dreieckigen Kappengewölben versehen, und die Emporen besitzen in ihren ansteigenden Tonnengewölben ein wirksames Strebesystem gegen den Seitenschub der Kuppel. Ihre Öffnungen nach dem Mittelraum hin sind mit einer doppelten Säulenstellung ausgesetzt. Von dem Mosaikschmuck, der ehemals die Gewölbe bedeckte, ist nichts erhalten, dagegen zeugen die Berichte der Zeitgenossen von der Gediegenheit und Pracht der inneren Ausstattung. Das Äußere des Baus läßt eine noch ziemlich ungefüge Technik in Bruchsteinen erkennen. An der Westseite ist eine Vorhalle mit Obergeschoß angelegt, durch zwei runde Treppentürme flankiert, welche die Aufgänge für die Emporen enthalten. Die ehemalige rechtwinklige Altarnische ist später durch den in gotischem Stil angebauten Chor verdrängt worden.

Abb. 135 Säule mit Bandgeflecht im Museum zu Brescia (Nach Mohrmann und Eichwede)

Das Münster Karls des Großen war für seine Zeit ein Wunderbau, und mehrfache Nachahmungen, wie die Kirche zu Otmarsheim im Elsaß, der Westchor des Münsters zu Essen, bekunden die Verehrung, welche ihm gezollt wurde. Die geschichtliche Entwicklung des Kirchenbaus knüpft aber in karolingischer Zeit vorwiegend an das italische Schema der Basilika an, wenn auch nicht ohne starke Besonderheiten. Dies gilt von den beiden Stiftskirchen zu Seligenstadt und Michelstadt im Odenwalde, die beide von Einhard, dem Geheimschreiber und Biographen Karls, um 825 erbaut wurden. Die Anlage der Kirche zu Michelstadt hat sich durch Ausgrabungen als eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit einer Art von Querschiff und ausgedehnter kreuzförmiger Krypta nachweisen lassen.[3]) Vor der

[1]) *J. Plath*, Die Königspfalzen der Merovinger und Karolinger. Berlin 1892. — *F. v. Reber*, Der Karolingische Palastbau. München 1893 (Abhandl. der Bayer. Akad. Bd. XX).

[2]) *K. Faymonville*, Der Dom zu Aachen und seine liturg. Ausstattung. München 1909.

[3]) *R. Adamy*, Die Einhard-Basilika zu Steinbach im Odenwald. Hannover 1885.

Kirche befand sich ein Vorhof (Atrium), der mit einem Vorhallenbau in Verbindung stand. Die Krypta einer karolingischen Basilika von ┬-förmigem Grundriß erkennt man wohl mit Recht auch in einem unterirdischen Raum zu Unterregenbach im Jagstkreise, der mit flachbogigen Tonnengewölben aus Gußwerk bedeckt ist.

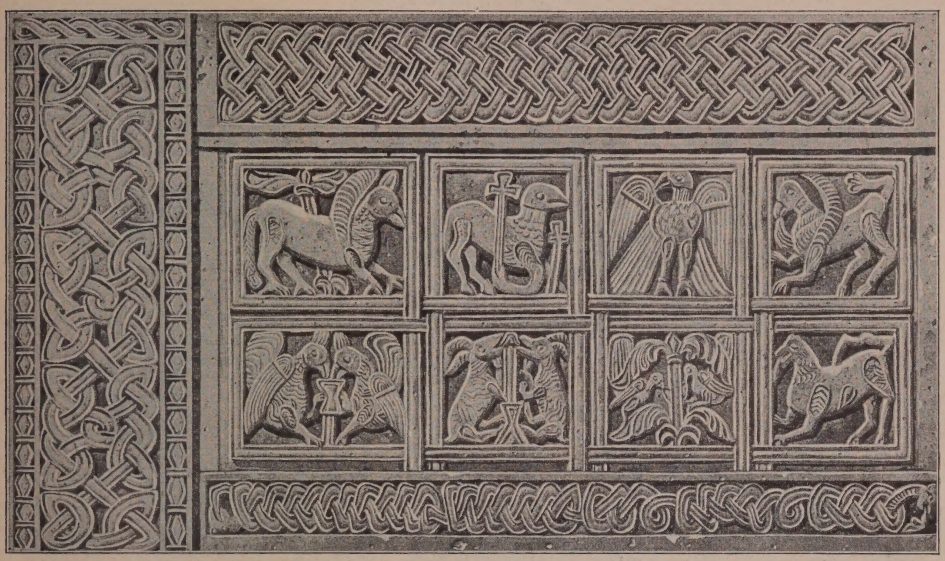


Abb. 136 Brüstungsplatte im Dom zu Aquileja (Nach Mohrmann und Eichwede)

Während die Kapitelle der Gewölbeträger schlichte Kämpfergestalt haben, tragen zwei in der Apsis freistehende Säulen skulpierte Kapitelle von gedrückter Kompositaform; die Knäufe zweier daneben aufgerichteter Pfeiler sind mit scharfgeschnittenem Laubwerk von ähnlichem Stilcharakter belegt (Abb. 141). — Im Zusammenhang mit einer großartigen Basilikaanlage stand auch einst der prächtig geschmückte Bau, welcher sich zu Lorsch an der Bergstraße, südlich von Darmstadt, erhalten hat (Abb. 142).[1] Er gehörte als Torhalle zum Vorhofe der 774 in Gegenwart Karls des Großen eingeweihten Klosterkirche; später wurde der kleine Bau selbst in eine Kapelle umgewandelt. Wie in Nachahmung eines römischen Triumphbogens öffnete er sich einst in drei rundbogigen Öffnungen an beiden Langseiten, zwischen schlanken Halbsäulen mit Kompositakapitellen. Über dem von ihnen getragenen Gesims steigt eine Reihe kleiner ionischer Pilaster auf, welche mit Spitzgiebeln verbunden sind. Ein Zahnschnittgesims schließt den Aufbau ab, dessen Mauerflächen ganz mit roten und weißen Steinplatten in regelmäßigen Mustern belegt sind. Wenn man in dieser farbigen Dekoration wohl ein

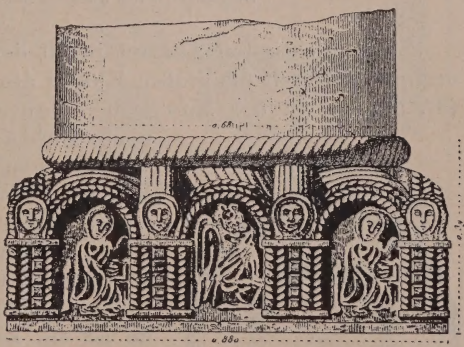


Abb. 137 Säulenfuß aus S. Miguel de Lino (Nach Dehio und v. Bezold)

[1]) *R. Adamy*, Die fränkische Torhalle und Klosterkirche zu Lorsch. Darmstadt 1891.

merowingisch-fränkisches Element zu erkennen hat, so wahren die Kapitelle und Gesimse dagegen reiner als irgend ein anderes Monument in karolingischer Zeit den antiken Formencharakter.

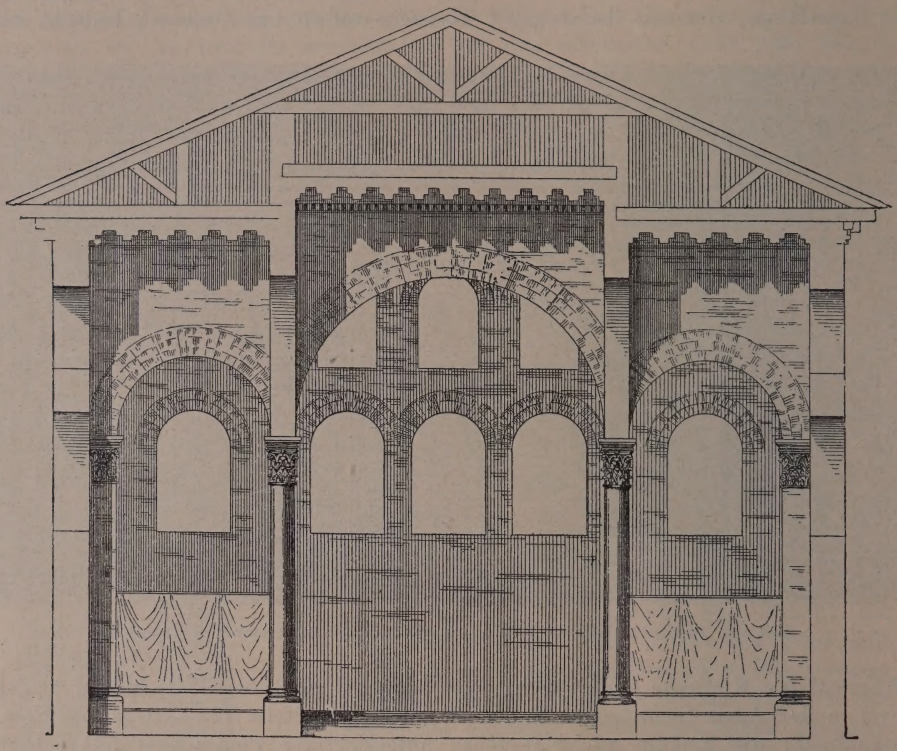


Abb. 138 Dom von Trier
Durchschnitt des ältesten Baues (Nach Dehio und v. Bezold)

Den wichtigsten Ausgangspunkt der baulichen Entwicklung bilden in dieser und der Folgezeit die großen Klöster des Benediktinerordens, von denen Centula (St. Riquier) in der Normandie, Tours, S. Vandrille (Fontanella) in Frankreich, Fulda, Lorsch, St. Gallen und Reichenau in Deutschland früh zu hoher Bedeutung gelangten.[1]) Von ihren Bauten hat sich nichts erhalten; auf deutschem Boden in Fulda, dessen Klosterkirche bereits im 10. Jahrhundert durch Brand unterging, nur die Michaelskapelle, vor 822 von Abt Eigil als Grabkirche für sich und seine Nachfolger errichtet. Es ist ein Zentralbau, ursprünglich aus Krypta und Obergeschoß von kreisrundem Grundriß bestehend. Das Obergeschoß (Abb. 143) enthält einen — später erhöhten — Mittelraum, mit einer Kuppel gedeckt und durch acht Säulen von dem niedrigeren Umgang geschieden. Es ruht auf der um eine Mittelsäule in konzentrischen Mauerringen gewölbten Krypta, und dieses

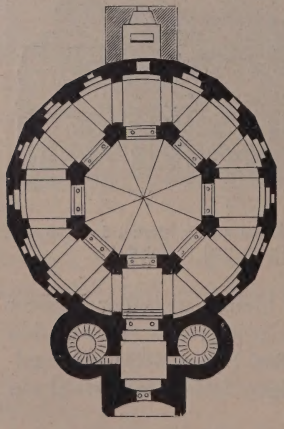


Abb. 139 Grundriß des Münsters zu Aachen

[1]) *J. v. Schlosser*, Die abendländische Klosteranlage des frühen Mitteltalters. Wien 1889.

Verhältnis ist bereits von einem geistlichen Zeitgenossen des Erbauers symbolisch auf Christus als den Grundstein und zugleich den Schlußstein (in der Kuppel) des Reiches Gottes gedeutet worden. Die Kapitelle der Säulen zeigen teils ohne Verständnis nachgeahmte antike Formen, teils eine ganz rohe Überleitung aus dem Rund ins Quadrat.

Abb. 140 Durchschnitt des Münsters zu Aachen (rekonstruiert)

Von dem unter Abt Gozbert 822 begonnenen Neubau des Klosters St. Gallen ist kein Stein auf dem anderen geblieben, aber deutlich redet hier ein Denkmal einzig in seiner Art: der in der Bibliothek von St. Gallen erhaltene Bauplan, mit roten Linien auf Pergament gezeichnet und durchweg mit erläuternden Beischriften versehen.[1]) Wichtig ist (Abb. 144) vor allem die Gestalt der Kirche, welche die Elemente der ganzen folgenden Entwicklung des mittelalterlichen Kirchenbaus bereits enthält, wenn auch erst im Keim. Es ist eine Säulenbasilika, das Mittelschiff

[1]) *F. Keller*, Der Bauplan von St. Gallen. Zürich 1844.

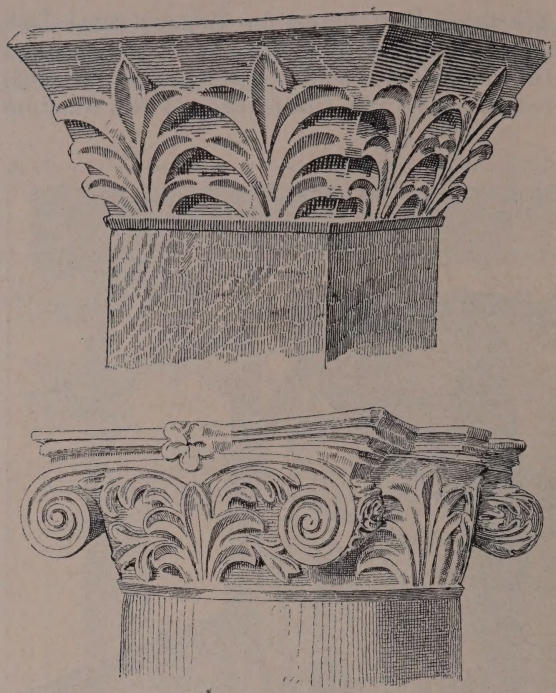


Abb. 141 Karolingische Kapitelle
aus der Krypta in Unterregenbach
(Aus: Die Kunst- und Altertumsdenkmale
im Königreich Württemberg)

(*a*) doppelt so breit wie die Seitenschiffe (*b*) (40 : 20), das Querschiff (*c*) dreimal die Breite des Mittelschiffs enthaltend. Zwischen Querschiff und Apsis (*d*) schiebt sich ein etwa quadratischer Raum (*e*) zur Vergrößerung des Chors; auf der Westseite ist eine zweite Chorapsis (*f*) angefügt. Diese schon in afrikanischen Bauten des 4. Jahrhunderts (vgl. Abb. 17) auftretende doppelchörige Anlage wird auch von anderen großen Klosterkirchen der Zeit, wie Centula und Fulda, berichtet; sie ist hier wohl ebenso aus praktischen Bedürfnissen hervorgegangen — um einer großen Anzahl von Mönchen Raum zu bieten — wie aus ritualen Beweggründen: so sind die beiden Chorapsiden in St. Gallen den Apostelfürsten Petrus und Paulus geweiht, während am Hochaltar (*g*) die Madonna und der hl. Gallus verehrt werden. Merkwürdig sind auch die Vorhöfe (*h*, *i*), der westliche (*i*) mit einer inneren Säulenstellung, welche sich in ihrer Form den halbrunden Apsiden anschließen, sowie die zwei Rund-

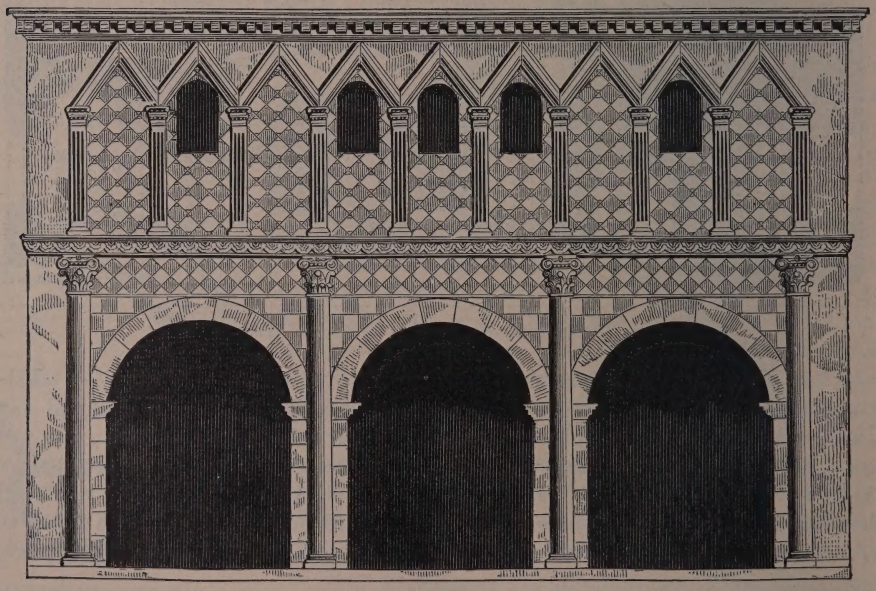


Abb. 142 Torhalle einer fränkischen Basilika zu Lorsch

türme (*k*), welche im Westen damit verbunden sind. Wie diese Teile des späteren Kirchenbaus noch ohne innere Verbindung mit dem Körper des Gebäudes bleiben, so stellt auch das Innere desselben, trotz der planmäßig berechneten Anlage, keine organische Raumeinheit dar, sondern ist durch Schranken und Querwände in eine

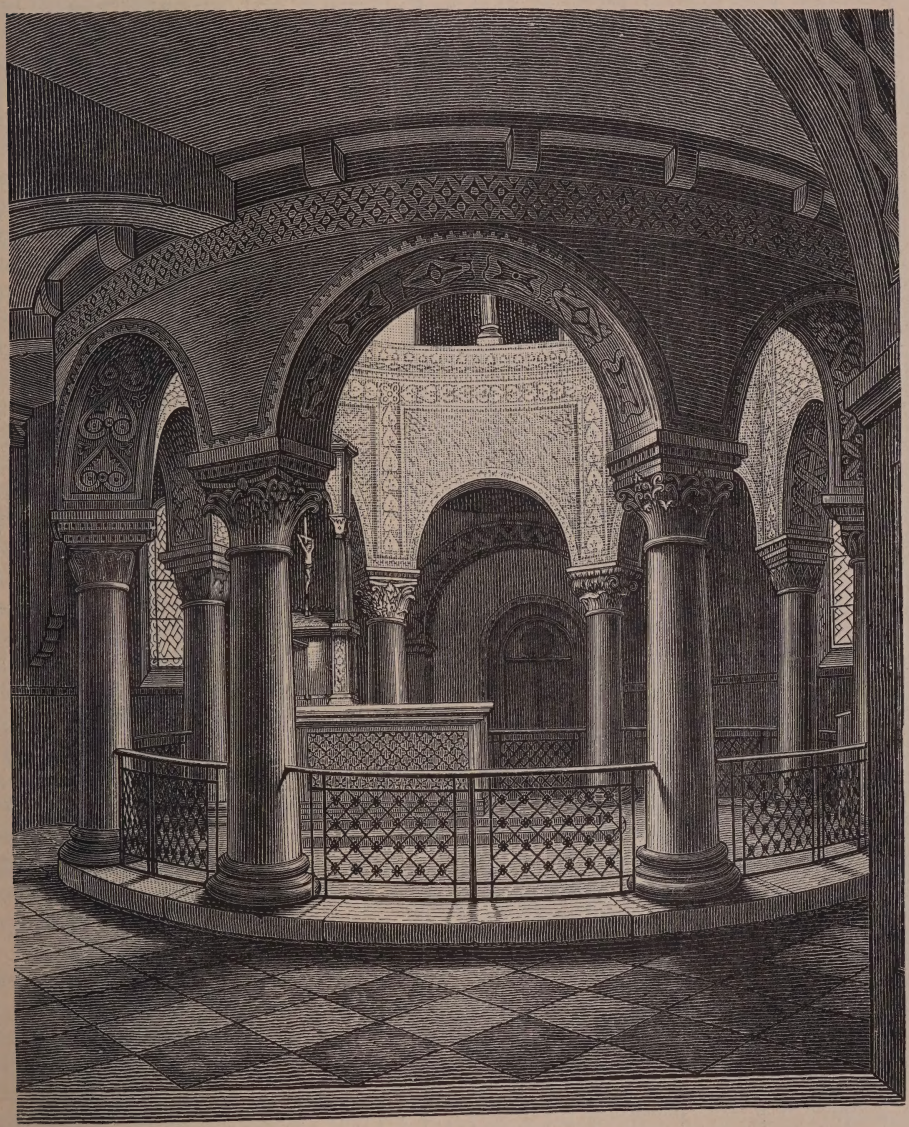


Abb. 143 Obergeschoß von St. Michael zu Fulda

große Zahl Kompartimente geteilt: die Kreuzarme (*c*), wie in Michelstadt, noch selbständige, nur durch eine Tür zugängliche Kapellen, das Hauptschiff vielfach durch Schrankenreihen zerschnitten, die Nebenschiffe durch Scherwände geteilt, an denen Heiligenaltäre aufgestellt sind.

An der Südseite der Kirche schließt sich der Klosterhof (Kreuzgang) (*l*) an, der von den Schlaf- (*m*) und Versammlungsräumen (*n*) der Mönche, weiterhin von

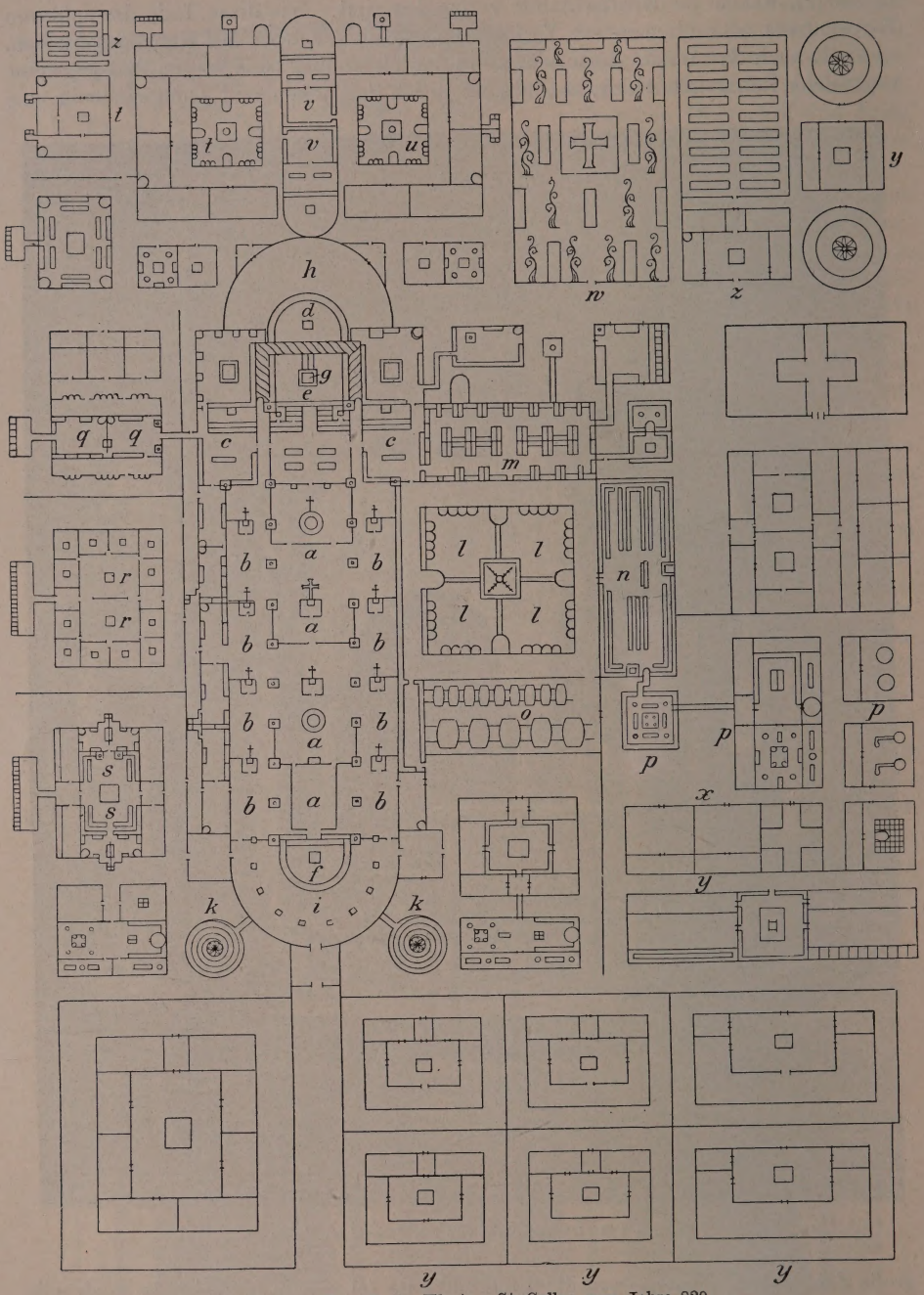


Abb. 144 Bauriß des Klosters St. Gallen vom Jahre 820

Kirche:
a Mittelschiff
b Seitenschiffe
c Querschiff
d Ostapsis
e Chorquadrat
f Westapsis
g Hochaltar
hi Vorhöfe
kk Türme

Kloster:
l Kreuzgang
m Schlafsaal
n Refektorium
o Keller
p Küche und andere Wirtschaftsräume
q Abtwohnung
r Schule
s Fremdenhaus
t Krankenhaus
u Novizenhaus
vv Kapellen
w Friedhof
x Handwerkerquartiere
y Ställe
z Gärten

den Vorrats- (*o*) und Wirtschaftsgebäuden (*p*) umgeben ist. Auf der Ostseite finden wir Abtswohnung (*q*), Schule (*r*) und Fremdenquartier (*s*), an der Ostseite das Kranken- (*t*) und Novizenhaus (*u*) mit besonderen Kapellen (*v*), den Friedhof (*w*) u. a. Den äußersten Umkreis bilden ausgedehnte Handwerkerquartiere (*x*), Ställe (*y*), Gemüse- und Blumengärten (*z*). Das Ganze ist eine kleine, regelmäßig angelegte Stadt, bestimmt und befähigt, alle Bedürfnisse ihrer Bewohner selbständig zu befriedigen.

Werke der Plastik sind aus karolingischer Zeit nur spärlich erhalten.[1]) Größere Arbeiten lagen noch außerhalb des technischen Könnens und wurden, wenn man ihrer bedurfte, aus dem Süden geholt. So ließ Karl der Große die eherne Reiterstatue Theoderichs aus Ravenna nach Aachen überführen und vor seinem Palaste als Symbol der kaiserlichen Majestät aufstellen. Von einer bronzenen Reiterstatuette aus Metz, jetzt im Musée Carnavalet in Paris, welche als Porträt Karls oder eines seiner Nachfolger gilt, ist der Ursprung aus karolingischer Zeit zweifelhaft. Somit bleiben außer einigen Sarkophagen und Grabplatten noch Werke der Goldschmiedekunst, unter denen der große Silberaltar von S. Ambrogio zu Mailand, von einem deutschen Meister Wolvinius (Wölflein) angeblich vor 835 angefertigt, das bedeutendste ist. Eine verhältnismäßig hohe Blüte erreichte bis zu Anfang des 10. Jahrhunderts die Elfenbeinschnitzerei. In Italien, im heutigen Frankreich wie in Deutschland wurde diese aus der altchristlichen Zeit übernommene Kunstübung mit Eifer fortgesetzt, natürlich in engem Anschluß an die römischen und byzantinischen Vorbilder. Die ununterbrochene Tradition aus dem Altertum her macht es auch erklärlich, daß die Werke der Elfenbeinkunst eine verhältnismäßig hohe Stufe einnehmen zu einer Zeit, da das sonstige bildnerische Können noch ganz unentwickelt war. Gelegentlich finden sich selbst Züge eines unbefangenen, wenn auch rohen Naturalismus. Als Sitz einer verhältnismäßig selbständigen Schule voll nordischer Eigenzüge scheint sich neuerdings

Abb. 145 Tuotilos Elfenbeintafel in St. Gallen

[1]) *P. Clemen*, Merovingische und karolingische Plastik. Bonn 1892.

Reims[1]) herauszustellen; hervorragende Werke derselben sind u. a. die Elfenbeindeckel vom Gebetbuch Karls des Kahlen in der Pariser Nationalbibliothek mit der Geschichte Davids und Nathans und einer großartigen Illustration des 57. Psalms: „Unter dem Schatten deiner Flügel habe ich Zuflucht . . .“ Tours, Poitiers, Sens und Metz kommen weiterhin als Mittelpunkt der Elfenbeinschnitzkunst auf westfränkischem Boden in Betracht. Für die deutsche Produktion wird der Name des kunstfertigen Mönches *Tuotilo* von St. Gallen († nach 912) genannt, auf den auch wahrscheinlich zwei Elfenbeintafeln zurückgehen,[2]) die sich in der Bibliothek zu St. Gallen befinden; die eine derselben stellt Christus in der Mandorla thronend dar zwischen Cherubim und den vier Evangelisten, dazu die antiken Personifikationen von Sonne und Mond, Meer und Erde; die andere Tafel (Abb. 145) enthält die Himmelfahrt Mariä und zwei Szenen aus dem Leben des hl. Gallus. Während die übrigen Darstellungen ebenso wie das hinzugefügte schöne Ranken- und Blattwerk nach Form und Inhalt ältere Vorbilder haben, mögen die Gallusszenen frei erfunden sein und zeigen eine gewisse Lebendigkeit der Motive. Zahlreiche Werke der Elfenbeinschnitzerei scheinen aus den rheinischen Klöstern hervorgegangen zu sein und finden sich jetzt in belgischen und englischen Sammlungen,[3]) sowie im Museum zu Darmstadt.[4]) Als Hauptstück dieser Richtung gilt das große Diptychon der Kathe-

Abb. 146 Diptychon im Museum zu Darmstadt

[1]) *G. Swarzenski*, Die karoling. Malerei und Plastik in Reims. Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen XXIII, 1902.

[2]) *J. Mantuani*, Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei in St. Gallen. Straßburg 1900.

[3]) *J. O. Westwood*, Fictile ivories in the South Kensington Museum. London 1876.

[4]) *G. Schäfer*, Die Denkmäler der Elfenbeinplastik im Großherzoglichen Museum zu Darmstadt. Darmstadt 1872.

drale in Tournai, das den Gekreuzigten, umgeben von dem Lamm und den Symbolen der Sonne und des Mondes, der Kirche und der Synagoge, aufweist. Ein Diptychon in Darmstadt (Abb. 146) zeigt die thronende Gestalt des Erlösers zwischen den in eigenartiger Erregung dargestellten Evangelistenzeichen, sowie auf der anderen Tafel einen Propheten (Jesaias?), der in lebhafter Bewegung zu dem von zwei jäh herabstürzenden Engeln gehaltenen Kranz mit der Hand Gottes emporblickt; in der unteren Abteilung ruht die derb-realistische Gestalt der säugenden Tellus. So verbinden sich auch in diesen Darstellungen mit der ziemlich rohen Nachbildung älterer Arbeiten eigentümlich lebendige Züge. Im allgemeinen aber überwiegt in der ganzen Produktion wohl noch die Abhängigkeit von antiken und altchristlichen Vorbildern, die in den Schatzkammern der größeren Kirchen und Klöster gewiß reichlich vertreten waren.

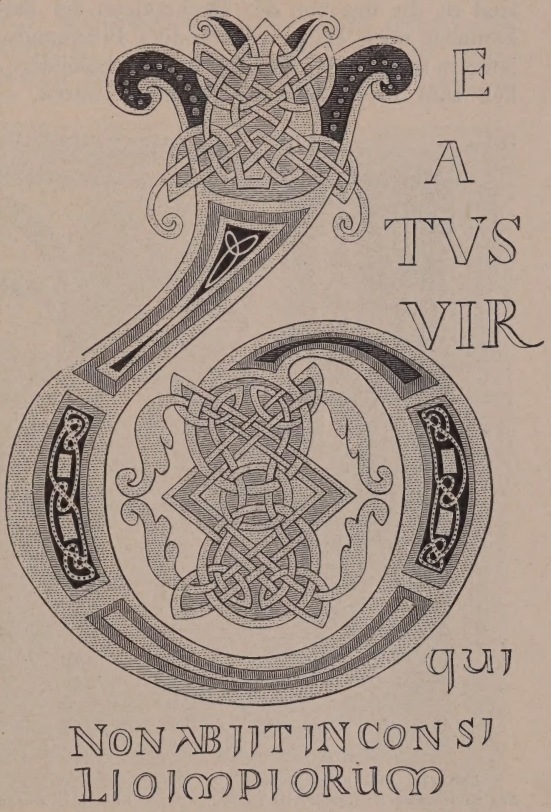


Abb. 147 Initial B aus einem karolingischen Psalter des Britischen Museums

Von den Werken der Wandmalerei, welche bereits von den Merowingern gepflegt wurde und in karolingischer Zeit gleichfalls zum Schmucke der Kirchen und Paläste herangezogen wurde, erfahren wir nur aus literarischen Berichten.[1]) Von den umfangreichen Bilderzyklen, welche z. B. Karls Dom und Kaiserpfalz zu Aachen, sowie die von Ludwig dem Frommen vollendete Pfalz zu Ingelheim schmückten, hat sich nichts erhalten.[2]) Höchst bedeutsam ist hier die aus den Beschreibungen erkennbare Gegenüberstellung antiker und christlicher Heroen; so waren auf der einen Wand der Halle zu Ingelheim u. a. Cyrus und Ninus, Romulus und Remus, Hannibal und Alexander, auf der anderen Wand Konstantin und Theodosius, Karl Martell und Pipin, Karls Krönung und Sachsensieg dargestellt, ähnlich wie auch in den Gemälden der Kapellen in Aachen und Ingelheim die aus der altchristlichen Zeit gebräuchliche typologische Gegenüberstellung von Szenen des Alten und Neuen Testaments beibehalten blieb. Wenn wir also über Form und Technik dieser großangelegten Gemäldezyklen nur mutmaßen können, daß sie sich gleichfalls dem Vorbild der älteren Wandmalereien anschlossen, so ermöglichen uns die zahlreich erhaltenen Denkmäler der Buchmalerei, das künstlerische Vermögen der karolingischen Zeit genauer kennen zu lernen.

---

[1]) *J. v. Schlosser*, Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters. Wien 1896.

[2]) *H. Janitschek*, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890. — *F. Leitschuh*, Geschichte der karolingischen Malerei. Berlin 1894.

Das Interesse Karls des Großen für die Malerei, das uns seine Biographen bezeugen, äußerte sich auch in der Fürsorge für die Herstellung kostbar geschmückter Bücher zum kirchlichen Gebrauch; fast ausschließlich solche Evangeliarien, Epistolarien (die zum öffentlichen Vorlesen bestimmten Abschnitte der Evangelien und Episteln enthaltend, zusammen auch Lektionarien genannt), Antiphonarien (Verzeichnisse der im Wechselchor vorgetragenen Bibelstellen), Sakramentarien (Meßgebete) und andere liturgische Handschriften sind es, die uns von der Buchmalerei der Zeit eine Anschauung gewähren. Dazu kommen noch einige vollständige Bibelhandschriften und Psalterien, welch letztere auch in der Illustration eine besondere Stellung einnehmen, da sie vornehmlich zum Privatgebrauch bestimmt waren. — Die künstlerische Ausschmückung

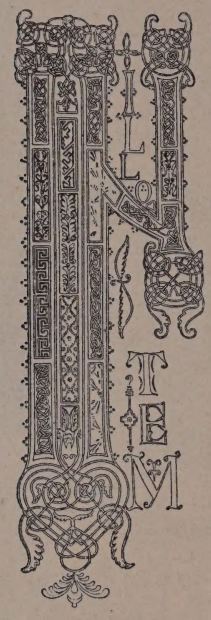


Abb. 148 IN (illo tempore)
aus Godescalcs Evangeliar in Paris

Abb. 149 Kanontafel
aus einer Eusebiushandschrift der Bibliothek zu Laon

beschränkt sich der Hauptsache nach auf die Verzierung der Initialbuchstaben, die oft eine ganze Seite einnehmen, und der Kanontafeln (vgl. S. 65), sowie auf die Einfügung einzelner Bildtafeln, wie der vier Evangelisten und der Dedikationsblätter. Die figürlichen Darstellungen tragen also meist einen repräsentativen Charakter, sie geben — außer in den Bibeln und Psaltern — nicht historische Erzählung, sondern dekorative Einzelbilder, zum Teil allegorischen Inhalts und mit der Absicht einer prunkvollen Wirkung. An markanten Stellen fügen sie sich in den Zusammenhang des Kodex ein, um das Gesamtbild der ornamental-kalligraphischen Ausstattung zu erhöhen. Es ist, wie in den irischen Buchmalereien, ein ganz bestimmtes Kunstideal, das hier zum Ausdruck kommt, hervorgegangen aus der engen Verbindung zwischen dem Schreiber und dem Maler, die zum Teil wohl auch identisch waren, und der Gegensatz gegen die fortlaufende historisierende Illustrationsmanier der antiken und altchristlichen Manuskripte liegt auf der Hand. Dies schließt nicht aus, daß die figürlichen Darstellungen völlig von jenen älteren Vorbildern abhängig sind, soweit sich die Maler nicht gegenseitig abschreiben. In einzelnen hervorragenden

Werken macht sich, ähnlich wie bei den Elfenbeinskulpturen, ein Streben nach selbständiger Wiedergabe des Lebens geltend, und durchweg ist ein sicheres Gefühl für große, geschlossene Form anzuerkennen. Die Ausführung der Malereien erfolgte in Deckfarben auf Grund einer Vorzeichnung in starken Umrißstrichen, worauf die Lichter mit Weiß und — in den Gewandteilen — mit Gold aufgesetzt wurden.

Den künstlerisch und historisch bedeutsameren Teil dieser prunkvollen Buchausstattung bildet die Ornamentik. Hier kommt das nationale Empfinden des deutschen Volkes, das bereits die Werke der Stammeszeit erkennen ließen, kräftig zur Geltung, aber geklärt und in ruhigere Bahnen gelenkt durch das vertiefte Studium der antiken Formen. Der Sinn für Ordnung, Gesetz und Schönheit, wie er in der Kunst des Altertums seinen unvergänglichen Ausdruck gefunden hat, gestaltete aus dem wirren Band- und Tiergeschlinge der frühgermanischen Verzierungskunst eine ebenso reiche und anziehende wie entwicklungsfähige Linienornamentik, die bis ins 13. Jahrhundert hinein für die deutsche Buchmalerei maßgebend bleibt. Ein wichtiger Träger der fortschreitenden Entwicklung ist der Initialbuchstabe, der den Hauptschmuck des Textes bildete [1]) (vgl. die farbige Tafel). Die Rücksicht auf Klarheit der Form drängte hier das altbeliebte Flecht- und Riemenwerk in die Füllungen des Buchstabenkörpers und auf die Endigungen zusammen (Abb. 147); von hier aus ergoß es sich dann wohl auch in reichen und wechselvollen Verschlingungen über die ganze Seite und zog die Anfangsworte des Kapitels zu einem ornamentalen Gesamtbilde zusammen (Abb. 148). Elemente der antiken Ornamentik, wie der Mäander, Blumenranken, Herzblattstäbe wurden aufgenommen, vor allem aber gewann der Initial aus der antiken Pflanzenornamentik neue Anregungen, welche im Laufe der fortschreitenden Entwicklung das tote Riemenwerk in ein organisches Ranken- und Blattgeschlinge umwandeln sollten. Abgestoßen wurde dagegen das phantastische Tiergeriemsel, wie es die irische Ornamentik liebte, die andererseits durch das Vorbild ihrer exakten Durchführung und fein abgewogenen Farbengebung nicht ohne Einfluß auf die karolingische Buchmalerei blieb; einzelne

Abb. 150 Evangelist Matthäus
Aus dem Evangeliar Karls des Großen
K. Schatzkammer zu Wien

[1]) *K. Lamprecht*, Initial-Ornamentik des VIII.—XIII. Jahrhunderts. Leipzig 1882.

Tierköpfe als Buchstabenendigungen kommen häufiger vor. Für die gleichfalls mit reichem Schmuck ausgestatteten Kanontafeln kam zunächst das ganze reiche Gebiet der architektonischen Dekoration des Altertums in Frage, auf welche die übliche Säulenstellung ja hinwies (Abb. 149); doch reichen die Anregungen zu ihrer Ausstattung auch hier bis in die byzantinische und orientalisch-christliche Kunst hinüber. Das Gesamtbild dieser Buchornamentik, welche einen für die ganze spätere Geschichte der deutschen Kunst bedeutsamen Weg einschlägt, ist ein durch Schönheit und Kraft, Reichtum und Maßhalten gleich anziehendes und weckt von der künstlerischen Begabung des jungen Volkes die höchste Vorstellung.

Wenngleich die Herstellung von Prachtbüchern für Karl den Großen selbst, der seinem Volke diese Bahn künstlerischer Tätigkeit eröffnete, bezeugt ist, so hat die Buchmalerei ihren Höhepunkt doch erst unter seinen Nachfolgern, namentlich unter Karl dem Kahlen, erreicht. Mit dem zeitlichen Fortschritt verbinden sich örtliche Unterschiede; es lassen sich verschiedene „Schulen" unterscheiden, die in den Schreibstuben der kaiserlichen Residenzen und der großen Klöster ihre Mittelpunkte hatten.[1]) Außer der am kaiserlichen Hofe selbst bestehenden Schreibschule (Schola Palatina) ist uns das Bestehen solcher in Metz, Tours, Reims, St. Denis, Corbie, Orléans, Fulda, St. Gallen, Reichenau u. a. bezeugt. Die Zuweisung der einzelnen Handschriften an diese Schulen aber unterliegt großen Schwierigkeiten und ist heute umstrittener als je, nachdem die fortschreitende Forschung die früher aufgestellte Gruppierung vielfach als unhaltbar nachgewiesen hat. Im allgemeinen ist die moderne Auffassung dem abstrakten Begriff der „Schule" abgeneigt und geht mehr von individualisierenden Prinzipien aus. Doch darf beispielsweise eine Gruppe hervorragender Handschriften, aus Evangeliarien in der Kaiserlichen Schatzkammer zu Wien, im Domschatz zu Aachen und in den Bibliotheken zu Brüssel und Berlin bestehend, sicherlich ein und derselben Schreibstube zugewiesen werden, die man sich heute im Zusammenhange mit der Schule von Reims zu denken pflegt. Mit der gediegenen Pracht der Ausstattung verbindet sich hier eine Lauterkeit der Formempfindung und ein Verständnis für die menschliche Gestalt, die auf engem Anschluß an die antike Tradition beruht und der ganzen Gruppe streng klassizierenden Charakter verleiht. Die Evangelisten (Abb. 150), sämtlich ohne ihre Symbole dargestellt, gleichen antiken Römergestalten, die Kanontafeln zeigen verhältnismäßig reine Architekturformen. Weich und tonig, wie in den frühen griechischen Buchmalereien, sind die Darstellungen mit dem Pinsel modelliert und charakteristischerweise auch noch von einfach rechteckigen Bildrahmen umschlossen. — Ein Evangeliar aus Blois in der Pariser Nationalbibliothek, das eine wichtige Übergangs-

Abb. 151 Evangelist Markus
Aus dem Ebo-Evangeliar

[1]) Grundlegend die Untersuchungen von *H. Janitschek*, in der Ausgabe der Trierer Ada-Handschrift. Leipzig 1889. Doch vgl. dazu *G. Swarzenski*, Die Regensburger Buchmalerei. Leipzig 1902 (Einleitung).

stellung einnimmt, verknüpft diese Gruppe von Prachthandschriften mit den sicheren Erzeugnissen der Schreibschule des Klosters Hautvillers in Reims, in deren Mittelpunkte das für Bischof Ebo (817—834) geschaffene Evangeliar (jetzt in der Stadtbibliothek zu Epernay) steht. Die Typen der Evangelistenbilder gleichen denen der eben besprochenen Handschriften, die Kanontafeln, von breiten Giebelhallen umrahmt, werden durch interessante Genrefiguren und naturalistische Pflanzenbildungen belebt; die Ausführung geht gleichfalls ganz auf malerische Wirkung aus, an Stelle der tonigen Pinselmalerei ist aber eine strichelnde und wischende Federzeichnungsmanier getreten, die ebenso lebendige, wie im einzelnen oft bizarre Wirkungen erzielt (Abb. 151). In den Umkreis dieser Schule nun gehört, laut seiner stilistischen Übereinstimmung mit dem Ebo-Evangeliar, auch das inhaltreichste

Abb. 152 Psalm 101 aus dem Utrecht-Psalter (Nach Springer, Psalter-Illustrationen)

und künstlerisch bedeutendste aller Werke karolingischer Buchillustration, der Utrecht-Psalter, d. h. eine in der Universitätsbibliothek zu Utrecht aufbewahrte Psalterhandschrift, die nach griechisch-byzantinischer Weise (vgl. S. 67) mit interlinearen Federzeichnungen geschmückt ist.[1]) Inhaltlich stehen diese ganz auf dem Boden der alten Wortillustration, wie wir sie etwa im Chludoff-Psalter (vgl. Abb. 77) finden, ausgeführt aber sind sie mit einer einzigartigen geistreichen Lebendigkeit; obwohl die griechisch-altchristliche Tradition in allen Typen und Kompositionen deutlich hervortritt, gibt der improvisatorische Stil und die leidenschaftliche Gewalt des Ausdrucks der Darstellung einen Anstrich von individuellem Charakter, wie ihn kaum ein zweites Werk der karolingischen Buchmalerei besitzt (Abb. 152). Nur in einigen jüngeren, aber nahverwandten Psalterhandschriften angelsächsischen Ursprungs, wie dem Harley-Psalter des Britischen Museums und dem Eadwine-Psalter in Cambridge, tritt eine ähnliche Leiden-

[1]) Latin Psalter in the University Library of Utrecht. London 1873 (Faksimileausgabe). Auswahl von Reproduktionen in *A. Springer*, Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter. Leipzig 1880. Vgl. *A. Goldschmidt*, Der Utrecht-Psalter, im Repertorium f. Kunstwissensch. XV, 1892, u. *P. Durrieu*, Les origines du psautier d'Utrecht in Mélanges Julien Havet. Paris 1895.

schaftlichkeit des Ausdrucks und der Gebärdensprache hervor; aus angelsächsischer Kunst denkt man sich daher auch heute zumeist die eigenartige Richtung entsprossen, deren Eintreten in den fränkischen Schulkreis Leistungen wie den Utrecht-Psalter und das Ebo-Evangeliar hervorgebracht hat. — Der Schule des von dem gelehrten Angelsachsen Alkuin gegründeten Klosters Tours gehören die sog. Alkuinbibeln an, in Exemplaren zu Bamberg, London, Zürich erhalten. Die Bibel zu Bamberg enthält auf einem Blatt vier Reihen von Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte (Abb. 153) von der Erschaffung Adams bis zum Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradiese; Bänder mit Goldschrift sondern die einzelnen Reihen. Die etwa 3 cm hohen Figürchen sind rot vorgezeichnet und

Abb. 153 Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte Aus der sog. Alkuinbibel in Bamberg

dann wechselnd in Gold und Silber ausgeführt; nur gelegentlich haben die in völlig stilisierter Form gezeichneten Bäume grüne Färbung erhalten. Die ganze Anordnung und Behandlung weist auf die Benützung altchristlicher Bilderchroniken oder Bildertafeln zurück, die wieder nach antikem Vorbild den Inhalt der Bibel erläutern. Die Zeichnung ist im ganzen sicher und lebendig. Unter den späteren Werken der Schule von Tours ragen ein für Kaiser Lothar geschaffenes Evangeliar der Pariser Nationalbibliothek und die Bibel Karls des Kahlen im Louvre hervor, letztere das glänzendste Erzeugnis der karolingischen Buchmalerei überhaupt.[1]) Sie wurde, wie dies das prachtvolle Dedikationsbild selbst darstellt, von dem Grafen Vivianus, dem Vorsteher der Abtei St. Martin in Tours, im Jahre 850 Karl dem Kahlen überreicht. Ungemein hoch an künstlerischem Wert steht die Ornamentik der Initialen und der Kanontafeln; mit vollendetem Geschmack erscheinen hier alle jene Elemente aus dem Formenschatz der Antike, des Orients und der altgermanischen Stammeskunst zu einem Ganzen verbunden, wobei das Pflanzenornament die Führung übernimmt. Die historischen Darstellungen, die

[1]) *A. de Bastard*, Peintures, ornaments, écritures et lettres initiales de la Bible de Charles le Chauve. Paris 1883.

Anfang des Matthäus-Evangeliums aus der Trierer Adahandschrift

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

ihrem Inhalt nach weiter ausgreifen als in den Alkuinbibeln, sind hier zu selbständiger Bedeutung und Würde erhoben.

Abb. 154 Thronender Christus Aus dem Evangeliar des Godescalc in Paris

Eine andere Gruppe von Handschriften, wahrscheinlich auf deutschem Boden entstanden und vielleicht in Trier oder in den Klöstern Reichenau lokalisierbar, weist im Gegensatz zu den bisher betrachteten Richtungen bereits einen ausgebildeten Buchstil auf, d. h. der Schmuck des Buches als Ganzes, mit Initialen, Randleisten, Zier- und Bildseiten wird angestrebt. Ihr ältestes Werk

ist das 781—783 für Karl den Großen von dem Mönch Godescalc ausgeführte Evangeliar der Pariser Nationalbibliothek. Neben prachtvollen Initialen in Gold und Silber auf Purpurpergament (vgl. Abb. 148) schmücken sechs Vollbilder den Kodex; sie stellen Christus (Abb. 154), die vier Evangelisten und den sog. „Brunnen des Lebens" dar. Christus ist nach antiker Weise jugendlich und bartlos, erhält aber durch das volle Oval des Gesichts und die blonden Haare, die schlicht gescheitelt lang herabfallen, ein ausgeprägt nordisches Aussehen. Ein Hauptwerk dieser Schule ist die Adahandschrift der Stadtbibliothek in Trier, ein von der angeblichen Schwester Karls des Großen gestiftetes Evangeliar, nach 804 vollendet und durch Schönheit und Reichtum der ornamentalen Ausstattung hervorragend (vgl. die farbige Tafel). In dieser, sowie in eng verwandten Handschriften, wie das Harley-Evangeliar des Britischen Museums, Evangeliarien zu Abbeville, in der Vaticana (Abb. 155) u. a., lenkt auch die neue, selbständige Gestaltung des Evangelistentypus die Aufmerksamkeit auf sich. Wohl sind (wie bei dem Christus des Godescalc-Evangeliars) die altchristlichen und antiken Anregungen noch deutlich, aber eine neue, rauhe, ungefüge, doch jugendliche Kraft hat diese Inspiration gestaltet. Unruhig, wie von innerer Erregung bewegt, sitzen die meist bartlos dargestellten Evangelisten auf ihren hochgepolsterten Stühlen, mit den großen, weitgeöffneten Augen sinnend oder forschend herausschauend. Den Höhepunkt der Schule bezeichnet das Evangeliar aus der Abtei St. Médard in Soissons, jetzt in der Pariser Nationalbibliothek, angeblich ein Geschenk Ludwigs des Frommen vom Jahre 827. Die reiche Ausstattung der Kanontafeln mit exotischen Vögeln und Blumen, sowie mit vignettenartigen Figurenszenen wird wohl mit Recht auf den Einfluß orientalischer Bilderhandschriften — wie z. B. das syrische Rabulas-Evangeliar — zurückgeführt. Auch die Darstellung der „Kirche" und des „Lebensbrunnens" (Abb. 156) (vgl. das Godescalc-Evangeliar) ist dem orientalischen Kunstvorrat entnommen; die Tiere, welche sich dem in eine reiche Architektur hineingesetzten Quell des Heils nahen, waren größtenteils damals in Europa unbekannt. — Ein sicheres Erzeugnis der Schule von Metz ist das Drogo-Sakramentar, im Auftrage des dortigen Bischofs Drogo (826—855) hergestellt. Es bringt neue

Abb. 155 Evangelist Lukas
Aus einer Evangelienhandschrift des 9. Jahrhunderts im Vatikan

Elemente der Buchausstattung namentlich durch die üppige Motivenfülle, mit welcher hier der Bilder-Initial ausgestattet erscheint. Der Bau des großen Anfangsbuchstabens ist nämlich als fester Rahmen für zahlreiche kleine Darstel-

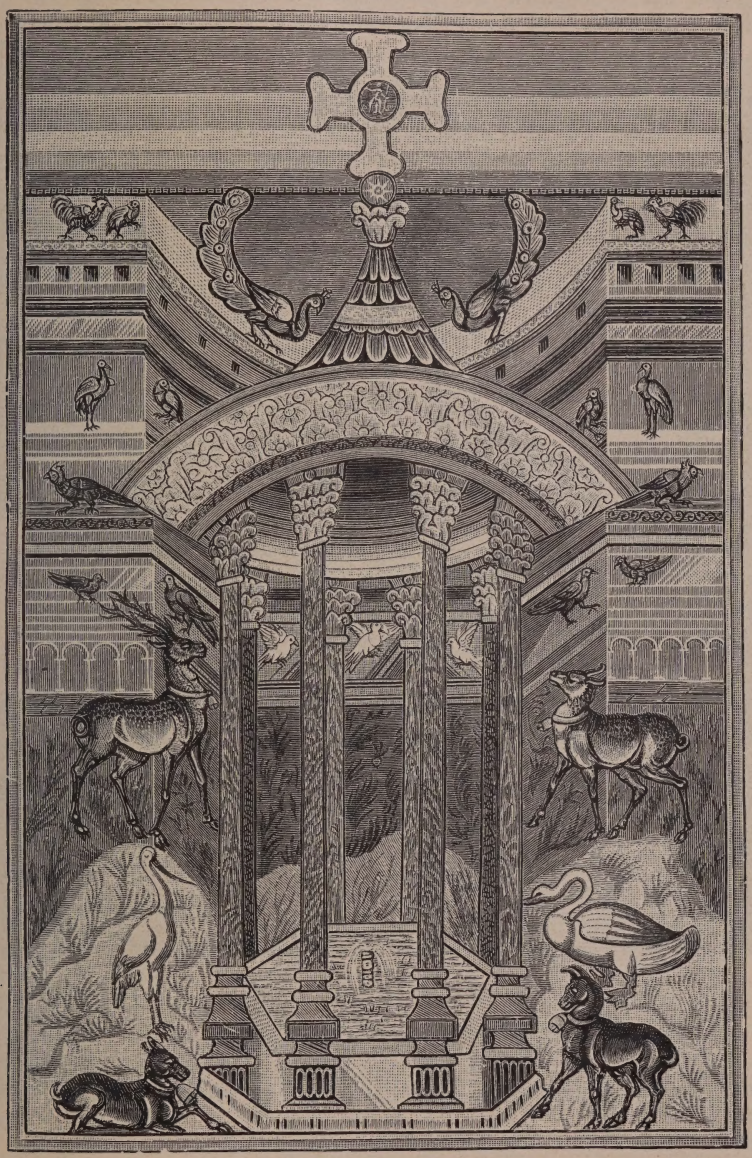


Abb. 156 Brunnen des Lebens
Aus dem Evangeliar von St. Médard zu Soissons in Paris

lungen benützt, die meist in kecker Vignettenmanier gehalten die ganze christliche Stoffwelt aus Bibel, Heiligenlegende und Liturgie erschöpfen. Damit tritt ein neuer Gedanke in die Dekoration der Handschriften, der, schon in karolingischer Zeit aufgenommen — z. B. bei den Initialen der Bibel Karls des Kahlen — weiterhin noch reiche Frucht tragen sollte.

Einer zwischen 850—875 im Kloster Corbie blühenden Werkstatt der Buchmalerei, die als Abzweigung der Reimser Schule gilt, schreibt man eine Gruppe von Handschriften zu, die zum großen Teil wieder für Karl den Kahlen, den leidenschaftlichsten Bücherliebhaber des karolingischen Geschlechts, hergestellt wurden. Dazu gehören vor allem zwei vom Priester Liuthard geschriebene Prachthandschriften, ein Psalter der Pariser Nationalbibliothek (Abb. 157) und das Evangelienbuch

Abb. 157 David und seine Gefährten
Aus dem Psalterium Karls des Kahlen in Paris

(Codex aureus) aus S. Emmeram in Regensburg, jetzt in der Münchener Staatsbibliothek. Etwas später, wahrscheinlich unter Karl dem Dicken (881—888), entstand die Bibel von S. Paolo in Rom, das Werk eines Mönches Ingobert[1]) (Abb. 158). Diese nächst dem Utrecht-Psalter bilderreichste Leistung der karolingischen Malerei weist ungeachtet eines erheblichen Nachlassens künstlerischer Kraft in der ganzen Kompositionsweise, aber auch in Typen, Gestaltengebung und Bewegungsmotiven noch deutlichen Zusammenhang mit jenem genialen Hauptwerk auf, dessen künstlerischer Wert seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung gleichkommt.

Die karolingische Buchmalerei zeigt uns überwiegend das Bild einer glänzenden

[1]) *J. O. Westwood*, The Bible of the monastery of St. Paul near Rome. Oxford und London 1871.

Hofkunst, welche für reiche und vornehme Besteller und im Geschmack derselben sorgfältig ausgeführte Arbeiten liefert. Nur schüchtern und zaghaft wagten die Maler dem eigenen Auge und der eigenen Phantasie zu folgen; das Vorbild einer formal und technisch durchgebildeten älteren Kunstübung, das die antikisierende Richtung der Zeit ihnen vorschrieb, lähmte ihre Beobachtungs- und Erfindungs-

Abb. 158 Salomos Salbung und gerechtes Urteil (1. Kön. 1, 38. 3, 16)
Aus der Bibel von St. Paolo in Rom

kraft. — Auch in der Schreibstube des Klosters St. Gallen, die, wie wir gesehen haben (vgl. S. 116), lange Zeit unter dem Einfluß des allgemein als „irisch" bezeichneten Ornamentstils gestanden hatte, wurde nach der Mitte des 9. Jahrhunderts durch Abt Grimald (seit 841) der höfische Geschmack der Buchausstattung eingeführt und kommt in den Hauptwerken dieser Zeit, dem Folchard-Psalter (vor 872 entstanden) und dem Psalterium aureum (vom Ende desselben Jahr-

hunderts) gebührend zur Geltung.[1]) Die Initialen des „Goldenen Psalters" gehören zu den prachtvollsten Leistungen dieses Stils, etwa im Sinne der Trierer Adahandschrift. Die figürlichen Darstellungen, hauptsächlich Szenen aus dem Leben Davids, stehen unter einem anderen Zeichen. Sie sind in Federzeichnung ausgeführt und leicht mit Wasserfarben koloriert, und zwar in rein dekorativem Sinn, so daß der Maler unter Umständen auch an roten, grünen oder violetten Pferden keinen Anstoß nimmt. Vor allem bemerkenswert ist aber die Frische und Wärme seiner Schilderung, namentlich in den kriegerischen Szenen (Abb. 159); hier lehnt er sich wohl an selbstgeschaute Wirklichkeit an und weiß deshalb, trotz allem Ungeschick seiner

Abb. 159 Belagerung einer Stadt
Aus dem Psalterium aureum zu St. Gallen

Zeichnung, so lebhaft und eindringlich zu erzählen. Es ist dieser leichte und bewegliche Federzeichnungsstil, in dem die Keime der späteren selbständigen Entwicklung der Malerei liegen, und es scheint, als ob die Psalterillustration dazu hauptsächlich Anregung gegeben habe. In St. Gallen und noch im 9. Jahrhundert ist auch die älteste, in der Stadtbibliothek zu Bern aufbewahrte illustrierte Prudentius-Handschrift entstanden. Dieser römisch-christliche Dichter des 9. Jahrhunderts und insbesondere seine „Psychomachia", eine schwächliche Allegorie des Kampfes zwischen Tugenden und Lastern, wurde das ganze Mittelalter hindurch eifrig gelesen; die zahllosen und reichillustrierten Handschriften seines Werks also ergeben auch ein besonders reiches Material zur Veranschaulichung der Art, wie in früher altchristlicher Zeit geprägte Bilderfolgen sich in lokaler und zeitlicher Verschiedenheit erhielten und weiter fortbildeten — gewissermaßen ein Abbild im Kleinen des großen Entwicklungsprozesses, der diese ganze frühmittelalterliche Buchmalerei beherrscht und kunstgeschichtlich so lehrreich erscheinen läßt.[2])

[1]) *R. Rahn,* Das Psalterium aureum in St. Gallen. St. Gallen 1878.
[2]) Vgl. *R. Stettiner,* Die illustrierten Prudentiushandschriften. Berlin 1895 u. 1907.

2. Charakter der romanischen Epoche

Aus der Brandung der Völkerwanderung, die den morschen Bau des römischen Reiches zerschlagen hatte, war, wie wir gesehen haben, das Frankenreich zu besonderer Bedeutung aufgestiegen und hatte unter Karl dem Großen die Stellung einer neuen Weltmacht, eines wieder erstandenen Cäsarenreichs gewonnen. In ihm wurden die letzten Reste der antiken Kultur gesammelt und als Keime für weitere Entwicklungen gerettet. Die Menschheit des Abendlandes lernte sich einem staatlichen Gesetze fügen und den neuen Kulturformen anbequemen. Aber mit der stark verblaßten antiken Tradition war die rohe, wenn auch frische Kraft der nordischen Nationen nicht so bald innerlich zu verschmelzen; erst das Zerfallen des karolingischen Reiches begründete daher eine neue Epoche. Der germanische Geist reagierte gegen die nach römischem Vorbild geschaffene Reichseinheit, und von nun an begann jene Kulturentwicklung, die man im engeren Sinne des Wortes die mittelalterliche nennt. Freilich folgte zunächst — im 10. Jahrhundert — noch eine Zeit wilder Verwirrung, und alles schien wieder in chaotische Auflösung zurücksinken zu wollen. Aber die kräftige Herrschaft der Kaiser aus dem sächsischen Hause begründete wenigstens in Deutschland eine neue Ordnung, die dann auch auf den Zustand des übrigen Abendlandes zurückwirkte. Das 10. Jahrhundert kann somit als Ausgangspunkt des Mittelalters betrachtet werden. Die erste Epoche, die wir mit einem längst eingebürgerten, aber unglücklich gewählten Namen die romanische nennen, reicht etwa bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts.

Der Charakter dieser Zeit wird zunächst bedingt durch ein allen Völkern gemeinsames Element gleichartiger Kulturtätigkeit. Das Christentum gab allen dieselbe Richtung, das gleiche Ziel, die nämliche Grundlage. Aber seine Herrschaft vermochte doch nicht die Sonderart der einzelnen Volksstämme in Fesseln zu schlagen. So entstanden große, überall gültige Grundzüge, deren Ausprägung aber die reiche Mannigfaltigkeit der verschiedenen Volksindividuen keineswegs ausschloß. Es bildeten sich in dieser Epoche die Grundlagen der modernen Nationalitäten in Sprache, Sitte und Kunstform aus.

Indem die noch unverbrauchten germanischen Völker sich gemeinsam, unter der leitenden Hand des Christentumes, der Reste antiker Kultur zu bemächtigen, ihr eigenes Wesen mit den Forderungen des christlichen Gesetzes und den Formen des römischen Altertums zu verschmelzen und zu vereinigen suchten, ergab sich daraus eine neue Gestalt des Daseins. Die Kirche war in dieser Epoche die ausschließliche Trägerin der Bildung, und mit dem Christentum verbreitete sie Gesittung und geistiges Leben durch ihre klösterlichen Ansiedlungen überallhin. Diese waren in einer Zeit wilder Gärung und roher Kämpfe ein Asyl für jede Art von Kultur, und von ihnen aus drang allmählich Kunst und Wissenschaft in weitere Kreise. Daneben aber erwuchs aus der germanischen Wehrhaftigkeit das Rittertum, das durch die Kirche eine religiöse Weihe erhielt und dessen gewaltsame Kraft durch die zarte Verehrung der Frauen eine in solchen Zeiten doppelt notwendige Sänftigung gewann. Diese Elemente prägten der romanischen Epoche einen hierarchisch-aristokratischen Charakter auf. Erst allmählich sammelten sich im Schutze der Abteien und der Bischofssitze Niederlassungen aus dem Volke, die im Laufe der Zeit ein neues, auf mannhafter Tüchtigkeit, Fleiß und Betriebsamkeit beruhendes bürgerliches Gemeinwesen schufen. Seine Blüte erreichte es erst in der folgenden Epoche.

Aus so verschiedenartigen Gruppen baute sich das Ganze des Staates auf, in einem aus altem germanischem Herkommen, neuen Satzungen und Bedürfnissen seltsam gemischten, durch persönliche Verhältnisse geschaffenen Lehnsverbande, der die Betätigung des einzelnen wenig hemmte und der Epoche den Charakter flüssiger Bewegung aufdrückte. Ein ewiges Ringen, Werden und Entwickeln, ein unaus-

gesetztes Streben und Gegenstreben der Kräfte, ein Gemisch von rauher Tapferkeit und schwärmerischer Weichheit, Grausamkeit und Milde, Trotz und Demut, kühnem Aufbrausen und weichmütigem Entsagen, ein Kampf zwischen mächtigen Gegensätzen erfüllt die Epoche. Lag dies sowohl im Wesen des germanischen Geistes wie im Charakter einer noch jugendlich gärenden Zeit begründet, so war die christliche Lehre angetan, den inneren Kontrast noch zu steigern. Aus der naiven Übereinstimmung mit der Natur riß sie den Menschen zum Gefühl des Zwiespaltes, indem sie ihm ein höheres geistiges Gesetz gab, demgegenüber die angeborene Natur als ein Sündhaftes zu bekämpfen war. Dadurch kam eine Unruhe, ein Gefühl der Nichtbefriedigung in die Gemüter, dadurch ein Wechsel zwischen wildem Gelüst und reuiger Zerknirschung, aber auch glühende Hingebung und begeisterter Aufschwung.

Wir können diese Züge nur so weit andeuten, als sie zum Verständnis der künstlerischen Entwicklung notwendig sind, als sie jenen rastlosen Pulsschlag erklären, der die ganze Stufenreihe der mittelalterlichen Kulturformen durchdringt und gerade das künstlerische Schaffen des Mittelalters zu immer neuen Entwicklungen treibt. Vor allem gilt dies von der Architektur, die während des ganzen Mittelalters, alle schaffende Tätigkeit beherrschend, den Reigen der Künste anführt. Sie mußte wohl zur überwiegenden Geltung kommen in einer Zeit, die in kräftigen Zügen die allgemeinen Gedanken auszusprechen strebte, in der die Massen, die Korporationen alles galten und der einzelne in den unübersteiglichen Schranken seines Standes, seiner Genossenschaft festgehalten wurde. Einer freieren Entwicklung der bildenden Künste standen dagegen mächtige Hindernisse im Wege: vor allem die naturfeindliche Stellung, welche das Christentum einnahm, und die starre kirchliche Tradition, welche den Kunstbetrieb in den Klöstern gefangen hielt und die alten Typen immer aufs neue zu wiederholen zwang. So blieben denn die bildenden Künste in fast völliger Abhängigkeit von der Architektur und empfingen von dieser ihre Gesetze: die strenge Unterordnung unter das Ganze, die Einfügung in einen bestimmten Rahmen, die Symmetrie und Rhythmik, die eine freiere Bewegung verbieten. Doch sollten gerade in diesem Zwange die bildenden Künste sich bewegen lernen. Denn es ist ein Gesetz aller Entwicklung, daß zur rechten Zeit, wenn die selbständige Kraft erstarkt ist, die hemmenden Fesseln vor dem sich dehnenden Leben springen.

3. Die romanische Architektur

A. Das System[1])

Die altchristliche Basilika, zumeist in der Form, die sie in Rom und Italien erhalten hatte, ist der Ausgangspunkt für die mittelalterliche Architektur. Sie wurde fast überall als die kanonische Form des Kirchengebäudes aufgenommen und erlebte im Laufe einer halbtausendjährigen Entwicklung eine Reihe von Umwandlungen, die aus dem anfangs so schlichten Keim eine der vollendetsten Schöpfungen der Baukunst aller Zeiten hervorgehen ließen. Was die romanische Basilika von der altchristlichen unterscheidet, ist der ganz neue Formcharakter, der sich in der Ausbildung des architektonischen Gerüstes geltend macht. Aber auch der Grundplan konnte nicht ohne erhebliche Umgestaltungen bleiben. Hauptsächlich betrafen diese den Chor und die Fassade — die östlichen und die westlichen Teile.

Das Langhaus erstreckt sich wie bei den abendländischen Basiliken als breites und hohes Mittelschiff zwischen zwei nur etwa halb so hohen und breiten

[1]) *M. Hasak*, Die romanische und gotische Baukunst. Der Kirchenbau. Einzelheiten des Kirchenbaus. Handb. der Architektur, II. Teil, 4. Bd. 3. u. 4. Heft. Stuttgart 1902, 1903.

Seitenschiffen. Die ausgedehntere fünfschiffige Anlage gehört in dieser Zeit noch mehr als früher zu den seltenen Ausnahmen. Am Ende des Langhauses scheidet gewöhnlich ein kräftig vorspringendes Querschiff jenes vom Chore, die Kreuzgestalt der Kirche klar ausprägend (Abb. 160). Manchmal freilich tritt das Kreuzschiff nach außen nicht vor, wie bei Abb. 161, wo es dann bloß durch den weiten Pfeilerabstand und die Höhe der Seitenräume sich markiert; selten läßt man es ganz fort. Die wesentlichste Umgestaltung, welche der Chor erfährt, besteht darin, daß in der Regel jenseits des Querhauses das Mittelschiff nach Osten etwa um ein Quadrat verlängert wird und dann erst mit der Apsis schließt (Abb. 160). Diese Ausdehnung des Chorraumes ward hauptsächlich durch die große Anzahl der Klostergeistlichen erfordert, die ihre Sitze an den beiden Seitenwänden einnahmen. Durch solche Änderung des Grundplanes wurde der mittlere Teil des Querschiffes, die „Vierung", ein nach allen Seiten freiliegender, von vier kräftigen Pfeilern und ebensovielen hohen Gurtbögen abgegrenzter Raum. Gewöhnlich zog man ihn zum Chor hinzu und schloß ihn gegen das Langhaus und die Kreuzflügel durch steinerne Schranken. Die gegen das Schiff liegenden Schranken erhielten oft eine Art von Tribüne, den Lettner (Lectorium), von welcher aus dem Volke das Evangelium vorgelesen wurde. Der ganze Chorraum aber, auch Presbyterium genannt, wurde gewöhnlich um mehrere Stufen über das Langhaus erhöht und unter ihm eine gewölbte Gruftkirche, Krypta, angelegt, die als Begräbnisplatz für besonders ausgezeichnete Personen diente und ihren eigenen Altar erhielt (vgl. den Längsschnitt Abb. 169). So wurde der Chorraum auch äußerlich als Allerheiligstes hoch über das der Gemeinde bestimmte Langhaus erhoben. In der Ausbildung des Chorschlusses entwickelt sich eine große Mannigfaltigkeit, von der einfachsten geradlinigen Anlage ohne Apsis bis zur reichsten Gliederung, die besonders durch häufige Anwendung der Apsiden einen lebendig-malerischen Reiz entfaltet. Die Kreuzarme (Abb. 160, 162) erhalten zumeist ihre besonderen Nischen; auch die Seitenschiffe setzen sich bisweilen neben dem Chore fort und schließen mit Apsiden (Abb. 161, vgl. Abb. 179), die als Altarnischen dienten.

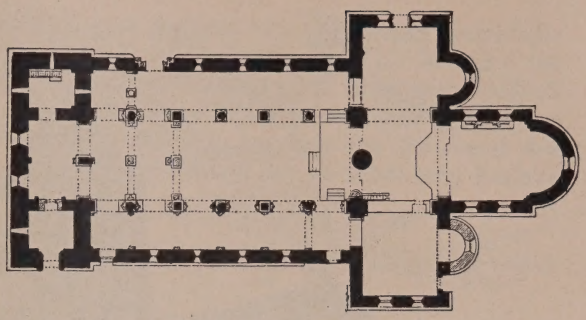


Abb. 160 Grundriß einer romanischen Basilika (Klosterkirche zu Hecklingen)

Für die Ausgestaltung der Fassade war das Fortfallen des ausgedehnten Atriums der altchristlichen Basiliken grundlegend, höchstens blieb eine kleine Vorhalle, ein sog. Paradies, vor dem Hauptportal übrig; der ehemals im Atrium stehende Kantharus schrumpfte zum Weihwasserbecken am Eingang der Kirche zusammen. Bei bischöflichen Kirchen (Kathedralen) oder großen Abteien erforderte das kirchliche Bedürfnis oft auch die Anlage eines zweiten Chores dem ersten

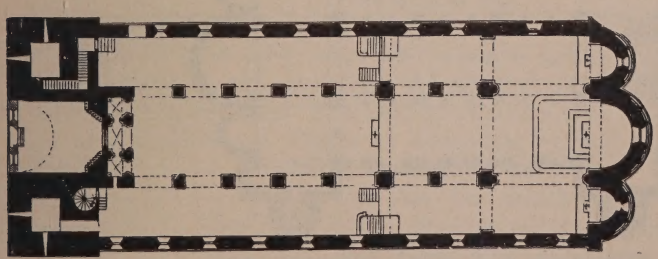


Abb. 161 Grundriß einer romanischen Basilika (Dom zu Gurk)

Abb. 162 Romanische Chorpartie
(Aureliuskirche in Hirsau)

gegenüber am Westende der Kirche, ja selbst zu einem zweiten Querschiff entwickelte sich bisweilen dieser Westchor (Abb. 163). Wo aber die regelmäßige Anordnung Platz greift, da wird, zumal seit dem 12. Jahrhundert, die Westfassade mit einem oder zwei Türmen geschmückt, die fortan in der nordischen Kunst unmittelbar mit dem Kirchengebäude verbunden werden und samt dem dazwischen angebrachten Hauptportal der künstlerischen Entwicklung der Basilika ein neues, wichtiges Moment hinzufügen (Abb. 164).

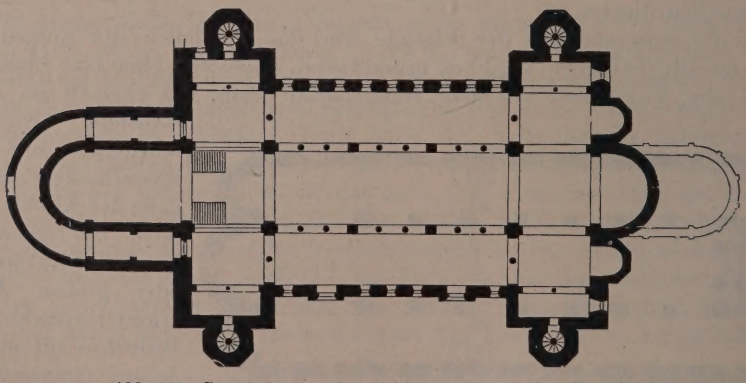


Abb. 163 Grundriß einer doppelchörigen romanischen Basilika
(St. Michael in Hildesheim)

Diesen Umgestaltungen des Grundplans gesellten sich nun ebenso wesentliche Veränderungen im Aufbau der Basilika. Zwar bleibt die flache Decke für alle Räume mit Ausnahme der Krypta und der Apsiden noch lange ausschließlich im Gebrauch; allein wesentliche Glieder des Baues erhalten eine neue Form. Vor allem die Stützen, auf denen vermittelst der Arkadenbögen die Oberwand des Mittelschiffs ruht. Manchmal zwar werden dazu wie in der altchristlichen Basilika

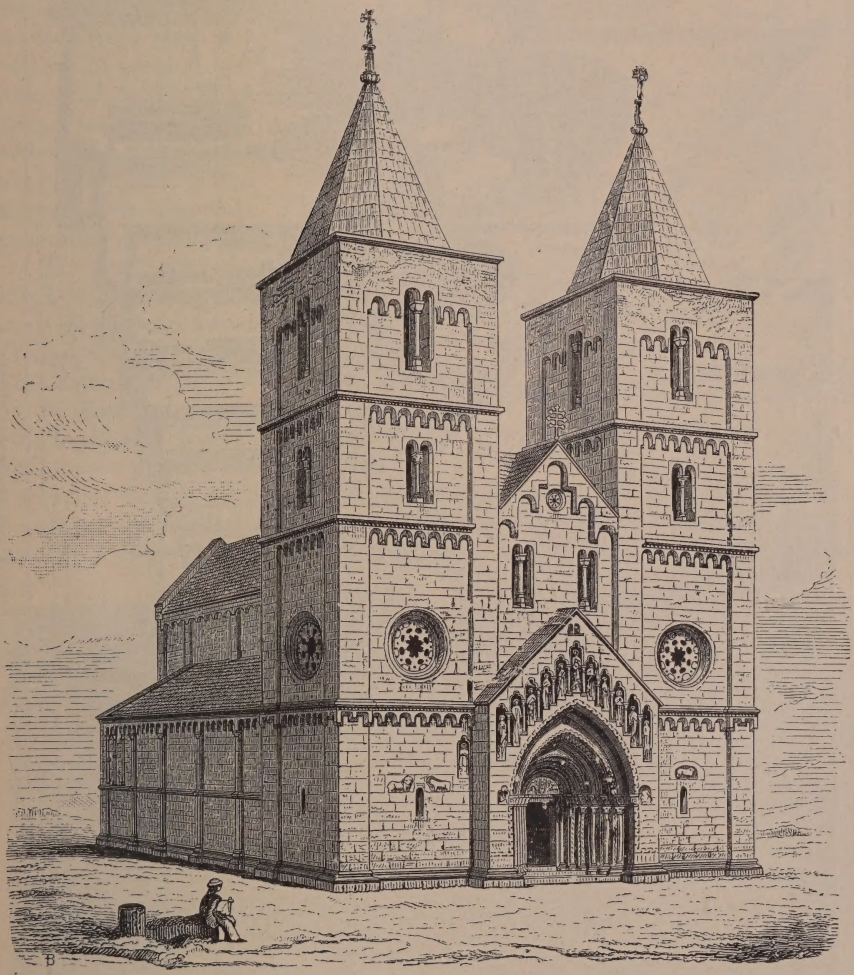


Abb. 164 Zweitürmige romanische Fassade (Kirche zu St. Ják)

Säulen verwendet (Abb. 165); öfter aber mischen sich in die Säulenreihe einzelne Pfeiler ein, entweder mit denselben abwechselnd (Abb. 166) oder je das dritte Säulenpaar verdrängend (vgl. Abb. 163) (Stützenwechsel). Endlich kommt vielfach ausschließlich der Pfeiler in Gebrauch, so daß aus der Säulenbasilika eine Pfeilerbasilika geworden ist. Ferner sucht man die hohe Obermauer des Schiffes zu beleben, indem man über den Arkaden ein Gesims sich hinziehen läßt, von welchem bisweilen vertikale Streifen auf die Kapitelle der Säulen oder Pfeiler hinabsteigen (Abb. 165), oder indem man, mit Überschlagung einer Säule, je zwei Arkadenbögen mit einem größeren Bogen rahmenartig umspannt (Abb. 166).

Über dem Arkadengesims ziehen sich die Fenster hin, kleiner als bei den altchristlichen Basiliken, aber nach außen und innen ausgeschrägt, um dem Lichte freieren Zugang zu gestatten, und wie dort mit dem Halbkreisbogen geschlossen. Solche

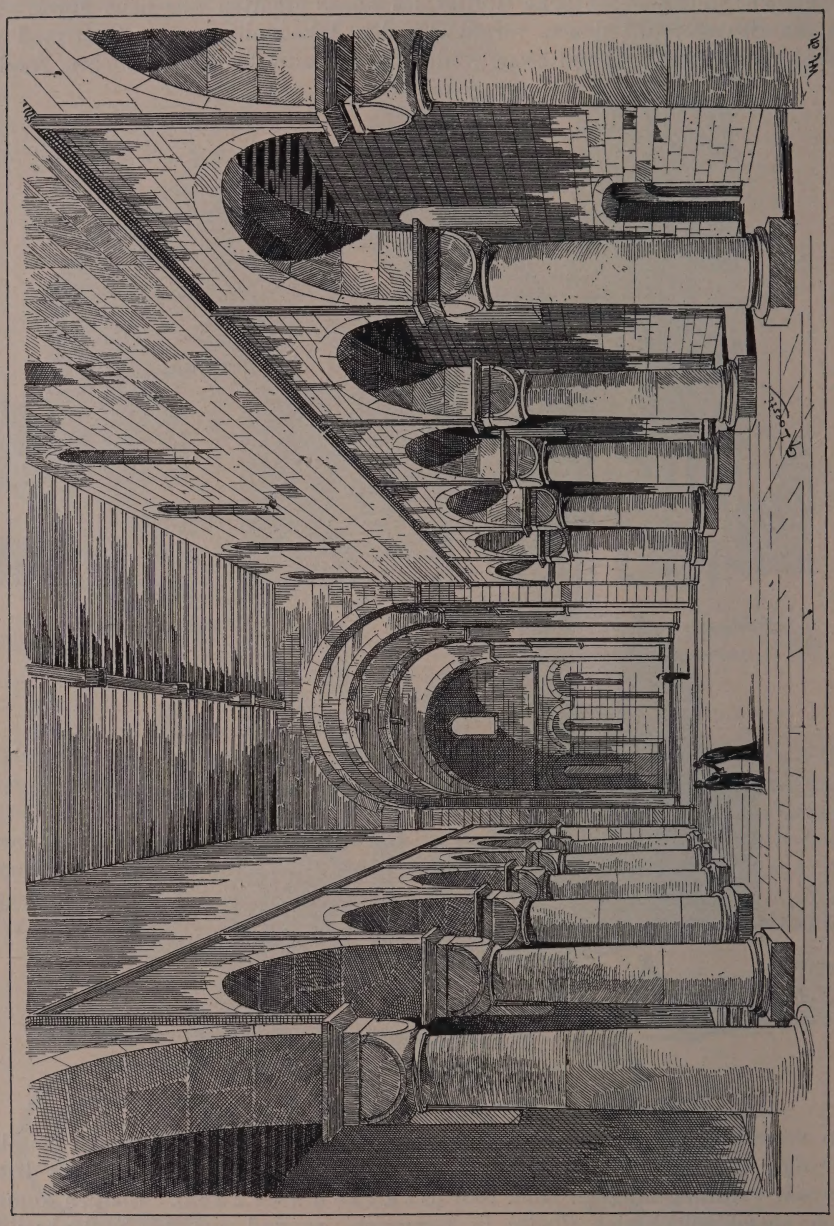


Abb. 165 Flachgedeckte romanische Säulenbasilika (Peterskirche zu Hirsau, rekonstruiert)

Fenster, nur kleiner als die oberen, sind auch in den Umfassungsmauern der Seitenschiffe, sowie in den Apsiden angebracht.

Bei dieser einfachen Konstruktion blieb aber der romanische Stil nicht stehen. Die häufigen Brände, welche den Dachstuhl und die hölzerne Decke ergriffen, gaben zunächst den Anlaß zu einer Neuerung, die dann auch dem gesteigerten Verlangen

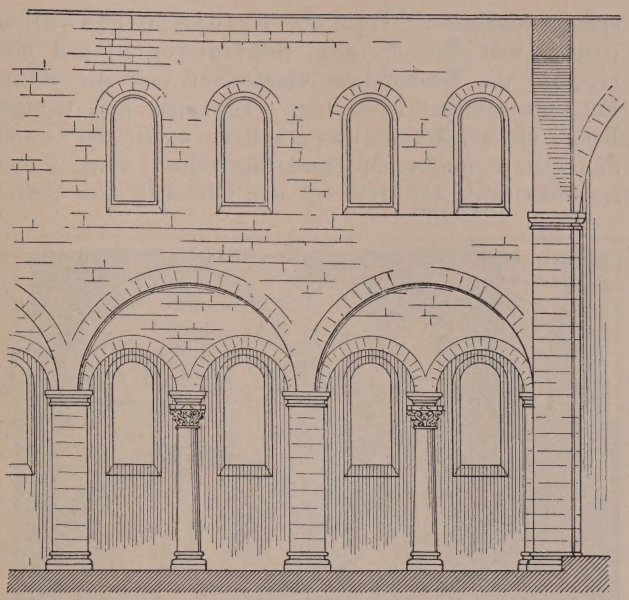


Abb. 166 Stützenwechsel in einer romanischen Kirche (Klosterkirche zu Huyseburg)

nach monumentaler Wirkung entsprach: man versuchte die Wölbung mit der Anlage der Basilika zu verbinden. In einzelnen Gegenden griff man zum Tonnengewölbe, auch wohl zur Kuppel, doch gingen daraus nur zeitlich und örtlich beschränkte Entwicklungen hervor, die nicht als typisch gelten können. Die allgemein angenommene Lösung bot sich in dem römisch-italischen Kreuzgewölbe, das man längst in untergeordneten Räumen anzuwenden gewohnt war. In dieser primitiven Form (Abb. 167) besteht das Kreuzgewölbe aus vier in scharfen Graten (Gratgewölbe) aneinanderstoßenden Kappen und stellt sich als gegenseitige Durchdringung zweier Tonnengewölbe dar. Die Fläche, die es überdeckt, muß also vier gleichlange Seiten haben, und diese Forderung gilt auch für die

Abb. 167 Romanisches Kreuzgewölbe (Laach)

spätere organisierte Form des Kreuzrippengewölbes, das mit vier Rundbögen (Gurt- und Wand- resp. Scheidebögen) und zwei Diagonalbögen (Kreuzrippen) die Grundfläche überspannt und die Kappen dazwischen als leichte Füllungen einfügt (Abb. 168). Um auch hier wenigstens ungefähr quadratische Felder (Joche, Traveen) zu erhalten, mußte der Grundriß so angeordnet werden, daß einem großen Mittelschiffsgewölbe immer je zwei Seitenschiffsjoche entsprachen (Abb. 168, 169, vgl. den Grundriß Abb. 206). Im Mittelschiff wechselten also Haupt- und Nebenpfeiler ab; die ersteren erhielten als Träger der großen Quergurtbögen Pilaster oder Halbsäulen als Verstärkungen, während die Nebenpfeiler, die ja nur auf ihrer Außenseite die Quergurte der Seitenschiffsgewölbe aufnahmen, zumeist einfach glatt blieben. — So war ein praktisch bedeutsamer und künstlerisch wirkungsvoller neuer Organismus, das sog. gebundene romanische System, geschaffen, das den Ausgangspunkt weiterer Entwicklung bildete.

Abb. 168 Inneres einer gewölbten romanischen Pfeilerbasilika (Stiftskirche zu Ellwangen)

Für die Detailbildung des romanischen Stiles, mochte sie auf flachgedeckte oder gewölbte Basiliken ihre Anwendung finden, waren dieselben Grundzüge maßgebend. Wo die Säule auftritt, wird sie zwar bisweilen in einem der Antike verwandten Verhältnis gestaltet; doch gibt es im allgemeinen kein ästhetisches Gesetz für das Maß der einzelnen Teile und man findet deshalb die verschiedenste Anwendung derselben, bald derbe, gedrungene, bald schlanke, elegante Säulen in mannigfacher Variation. Die Basis hat die Form der attischen, aber in der Regel fügt man ihr dann ein sog. Eckblatt hinzu, das über den unteren Wulst hinweg auf die quadratische Plinthe sich herabneigt und so die leeren Ecken der Platte ausfüllt. Dies Eckblatt wird in mannigfacher Weise gebildet, bald als kleiner Pflock oder Klotz, bald als Pflanzenblatt oder Tiergestalt, oft in ganz phantastischen Formen (Abb. 170). Selbst die Säulen desselben Baues, ja derselben Arkadenreihe lieben eine bunte Abwechslung in der Gestalt des Eckblattes. Der Säulenschaft erhielt keine Kannelierung, auch keine Anschwellung, höchstens eine Verjüngung, und auch diese nicht immer. Es gibt aber, namentlich in der späteren reichen Entfaltung des Stiles,

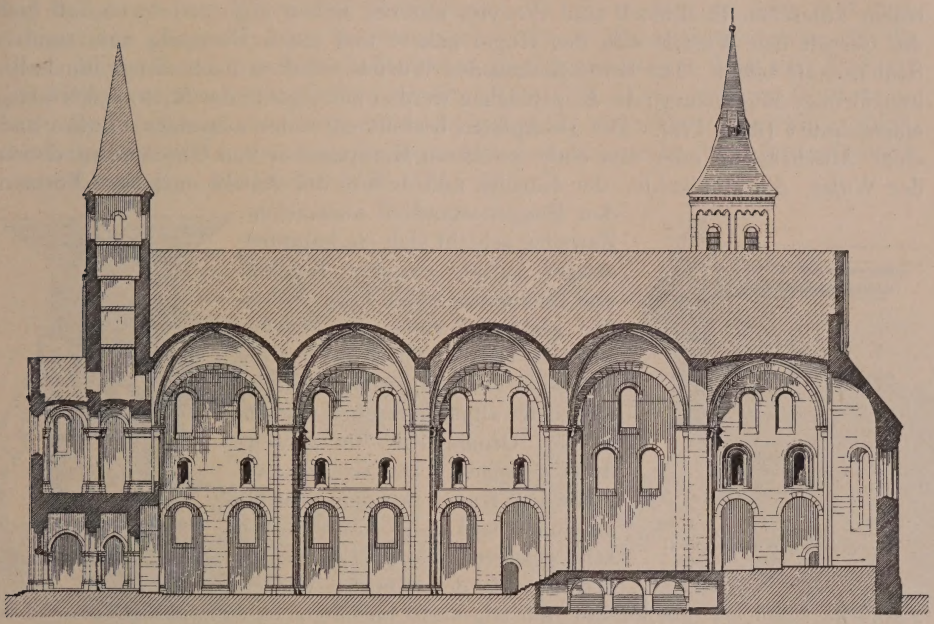


Abb. 169 Längsdurchschnitt einer gewölbten romanischen Pfeilerbasilika (Stiftskirche zu Ellwangen)

Beispiele von höchst zierlicher Belebung des Säulenschaftes, die jedoch nur als dekorative Umkleidung mit Bandverschlingungen, Mattengeflecht oder gewebten Stoffen aufgefaßt werden können (vgl. Abb. 185).

In der Ausbildung des Kapitells kommt die Lust an mannigfaltigem, reichem Formenspiel zu besonderer Geltung. Häufig strebte man nach einer Nachbildung des korinthischen Kapitells, die freilich meistens roh und mißverstanden genug ausfiel, bisweilen aber auch, wo die Anschauung der Antike noch lebendig war, wie in Italien und gewissen Gegenden Frankreichs, mit mehr Kenntnis und Geschick ausgeführt wurde und in einzelnen Gegenden durch die ganze Epoche des romanischen Stiles herrschend blieb. Indes waren diese antiken Formen zu fremdartig, auch zu fein und zierlich im Detail, um von ungeübter Hand in den derberen Steinmaterialien des Nordens ausgeführt zu werden. Häufiger tritt daher eine andere, dem romanischen Stil eigentümliche Kapitellform auf, die auf kräftige und einfache Weise den Übergang aus dem runden Säulenschaft in die viereckige Deckplatte bewirkt: das Würfelkapitell (Abb. 171, 172). An

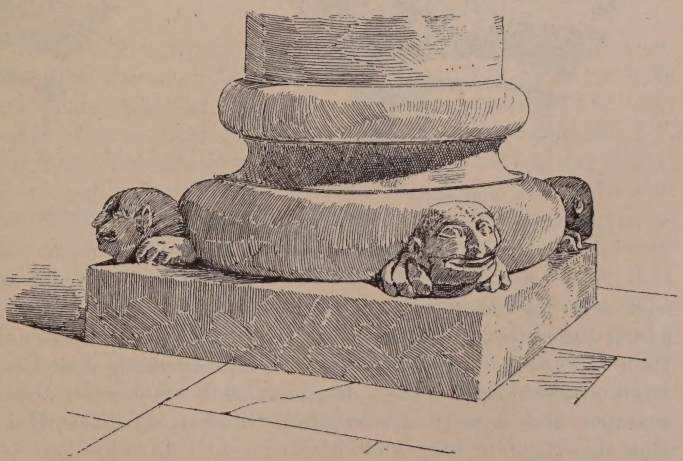


Abb. 170 Romanische Säulenbasis (Alpirsbach)

einem kubischen Steinblock sind die vier unteren Ecken abgerundet, so daß hier die Gestalt des Würfels sich der Kugel nähert und einen Übergang zum runden Säulenschaft bildet. Die Seitenflächen des Würfels erhalten nach unten hin halbkreisförmige Begrenzung; die Kugelflächen werden zuweilen in der Mitte polsterartig eingeschnürt (Abb. 172). Die Deckplatte besteht entweder aus einer Plinthe und einer Abschrägung oder aus einer reicheren Komposition von Gliedern, in denen der Wulst, die Hohlkehle, der Karnies und andere der Antike entlehnte Formen den Hauptbestandteil ausmachen. Zuweilen schiebt sich ein kämpferartiger Aufsatz zwischen Kapitell und Deckplatte (Abb. 172). Neben den glatten Formen des Würfelkapitells treten auch reichverzierte auf (Abb. 173, 174), wobei alle Elemente der altgermanischen wie der antiken Ornamentik zur Anwendung gelangen. Die Grenze zwischen dem Kugel- und dem Würfelabschnitt wird dabei häufig außer acht gelassen (Abb. 174). Gegen den Schluß der Epoche werden Kapitelle häufiger, welche die Würfelgestalt im allgemeinen wahren, aber den Übergang zum Säulenschaft durch Wiederaufnahme von Formen des Kelchkapitells bewirken (Abb. 175, 176).

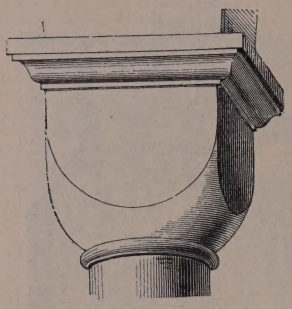


Abb. 171
Romanisches Würfelkapitell
(Essen)

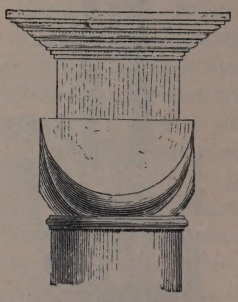


Abb. 172 Romanisches Würfelkapitell
(St. Michael zu Hildesheim)

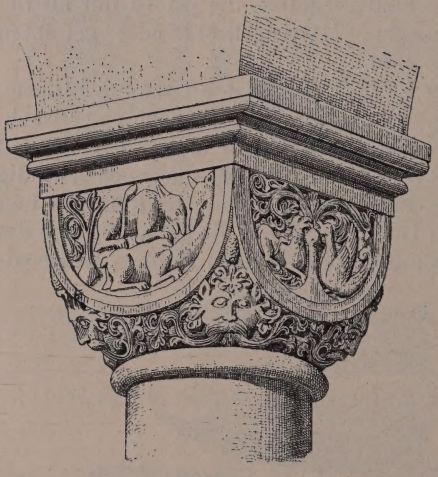


Abb. 173

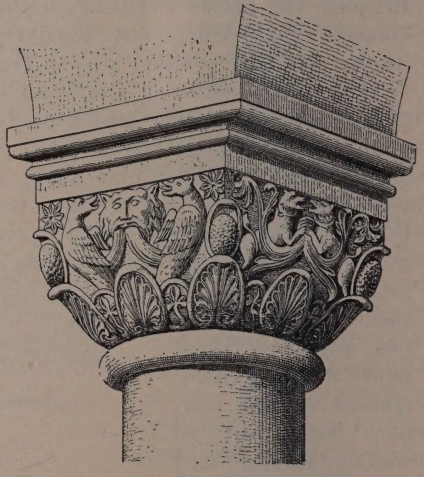


Abb. 174

Romanische Würfelkapitelle (Hamersleben)

Außer der Säule wird der Pfeiler vielfach, entweder ausschließlich (Abb. 168) oder abwechselnd mit jener (Abb. 166) gebraucht. Seine Form ist rechtwinklig, häufig quadratisch, nach unten durch einen Fuß, der meistens das Profil der attischen Basis hat, nach oben durch ein Gesims, das häufig dasselbe Profil, nur umgekehrt, zeigt, abgeschlossen. Doch kommen auch mancherlei andere Kombinationen von auswärts und einwärts geschweiften Gliedern, Wulsten, Hohlkehlen, Plättchen und schmalen Bändern vor. Auch hier herrscht völlige Freiheit in der Zusammensetzung. Häufig sucht man aber dem ganzen Pfeiler eine lebendigere Gliederung zu geben.

Man bringt an den Ecken eine Abschrägung (Abfasung) an oder läßt eine oder mehrere dünne Säulchen in die ausgeschnittenen Ecken hineintreten, die ihr eigenes Kapitell und ihre Basis haben, aber durch gemeinsamen Sims und Fuß mit dem Pfeilerkern zusammengehalten werden (Abb. 177). Diese reichere Gliederung, die durch Zwischenglieder oft zu einem Aufgeben der viereckigen Grundform führt, setzt sich dann gern an den Arkadenbögen fort, so daß deren breite Laibung dadurch einen lebendigeren Ausdruck erhält (Abb. 178).

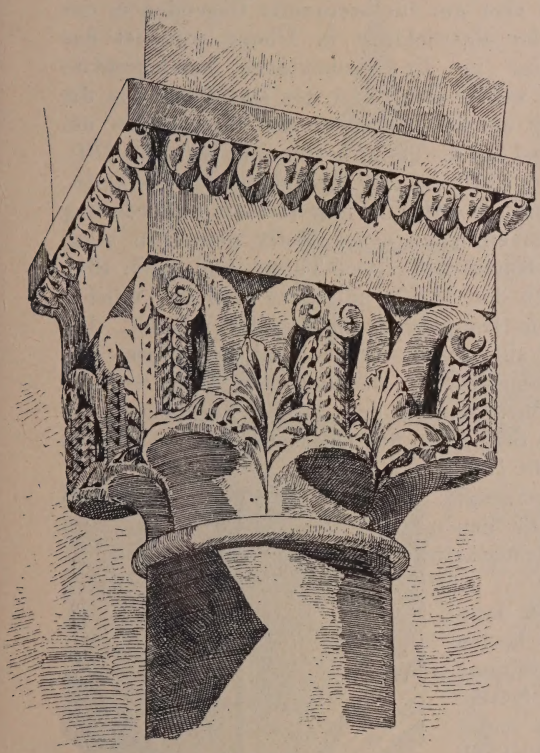


Abb. 175

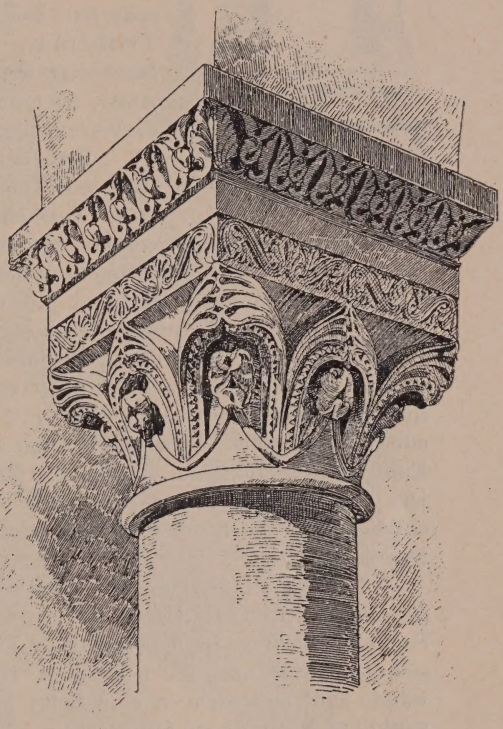


Abb. 176

Romanische Kapitelle aus späterer Zeit (Faurndau)

Das Äußere der romanischen Kirche baut sich in ernsten, ruhigen Massen kräftig auf, durch die niedrigen Seitenschiffe, das höhere Mittelschiff und Querhaus und den auch diese überragenden Turmbau oft reich und bewegt gestaltet (Abb. 179, vgl. Abb. 162). Den ganzen Bau umzieht ein Sockel, dessen Glieder häufig die Elemente der attischen Basis und verwandte Formen zeigen. Für die Teilung der Wandflächen verwendet man schmale pilasterartige Streifen, sog. Lisenen, die den einzelnen Abständen des Innern entsprechend aus dem Sockel aufsteigen und sowohl am Dache des Seitenschiffes wie dem des oberen Schiffes in einen Fries auslaufen, der aus einzelnen kleinen Rundbögen zusammengesetzt wird (vgl. Abb. 164). Dieser Bogenfries, der schon an oströmischen Bauten vorkommt, wird in mannigfacher Weise, oft an demselben Werke vielfach verschieden gebildet, mit oder ohne Konsolen für die einzelnen Bogenschenkel, zugleich in mehr oder minder reicher Profilierung. Über ihm schließt sich das Dachgesims an, oft noch von anderen bandartigen Friesen begleitet. Am häufigsten kommt dabei ein Fries vor, der von übereckgestellten Steinen (einer sog. Stromschicht) gebildet wird (Abb. 180). Noch wirksamer ist der Schachbrettfries, der aus mehreren Reihen abwechselnd vor- und

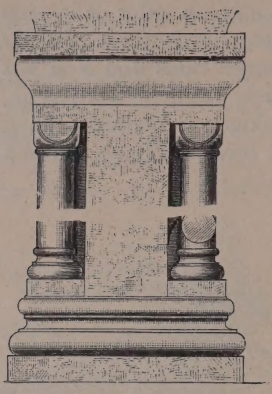


Abb. 177 Romanischer Pfeiler (Hamersleben)

zurückgestellter Steine besteht. Die ruhigen geschlossenen Mauermassen werden nur durch Lisenen und allenfalls durch Halbsäulen, Bogenfriese und Blendarkaden gegliedert und durch kleine, in weiten Abständen angebrachte Fenster durchbrochen, die bei reicherer Gestaltung durch ein hineingesetztes Säulchen geteilt zu werden pflegen (Abb. 181). Ein sehr wirksames Schmuckmotiv der romanischen Außenarchitektur, das aber nur für bestimmte Gegenden in der späteren Zeit der Entwicklung in Übung war, ist das Triforium, eine in die Mauerstärke hineingesetzte Säulchengalerie, welche sich unter der Dachkante um die Apsis, aber auch um die Langseiten des Mittelschiffs, um die Vierungskuppel und die Türme herumzieht (vgl. Abb. 184).

Besonders wichtig ist die Ausbildung der Fassade, für deren Komposition durch die unmittelbare Angliederung eines Turmbaues ein ganz neues Motiv gewonnen wird. Gewöhnlich legen sich vor die beiden Seitenschiffe zwei Türme (vgl. Abb. 164). Sie schließen wie mit kräftigem Rahmen den breiten mittleren Teil ein, welcher dem Mittelschiff entspricht und mit dem Hauptportal in dasselbe mündet. Die Türme steigen in mehreren Geschossen auf, durch Lisenen und Bogenfriese eingefaßt, manchmal auch durch Blendarkaden belebt. Der viereckige Turm wird oft in den oberen Teilen achteckig fortgeführt. Außer den beiden Fassadentürmen sind namentlich auch Turmpaare an den Stirnseiten des Querhauses (vgl. Abb. 163) oder zu Seiten des Chors beliebt (vgl. Abb. 164). Eine Kombination aus diesen Motiven erzeugt jene imposanten Turmgruppen, welche für den entwickelten romanischen Stil besonders charakteristisch sind.

Den Mittelpunkt der Fassade bildet dann das Hauptportal, dessen Wände auf beiden Seiten abgeschrägt werden, so daß die Türöffnung sich von außen nach innen verengt. Die Seitenwände sind außerdem in eine Folge von rechtwinkligen Einsprüngen aufgelöst, in welche Säulchen hineingestellt werden (Abb. 182). Durch ihre Deckplatte hängen dieselben mit dem durchgehenden Gesims der Pfeilerecken zusammen und werden nur noch durch besondere Kapitelle und Basen hervorgehoben. Diese Gliederung der Portalwand setzt sich ähnlich an der halbrunden Wölbung fort, welche dem Ganzen als Abschluß dient. Wo die Öffnung des Einganges, wie meistens geschieht, mit einem horizontalen Sturz geschlossen wird, bildet sich zwischen diesem und der Umfassung ein Bogenfeld (Tympanon), welches gewöhnlich mit Reliefdarstellungen, namentlich dem thronenden Christus zwischen den Gestalten der Schutzpatrone, Evangelisten oder anbetender Engel ausgefüllt wird (Abb. 183). An den Portalen entfaltet sich gern die volle Pracht der Ornamentation und bedeckt mit ihren mannigfachen Mustern nicht bloß die Säulen-

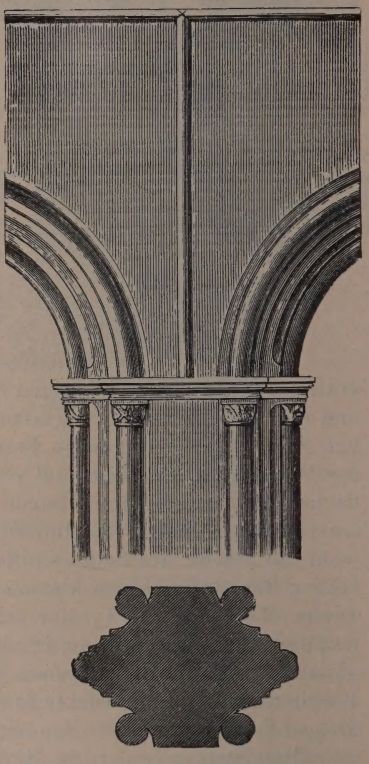


Abb. 178 Romanischer Pfeiler (Thalbürgel)

schäfte, sondern auch die Glieder der Bogenumfassung. Bei großen und reichen Bauten wird über dem Portal manchmal ein großes Kreisfenster angebracht, das durch speichenartige Rundstäbe gegliedert ist, weshalb es den Namen Radfenster erhält. Den oberen Abschluß der Fassade bildet entweder das Dach des Mittelschiffes,

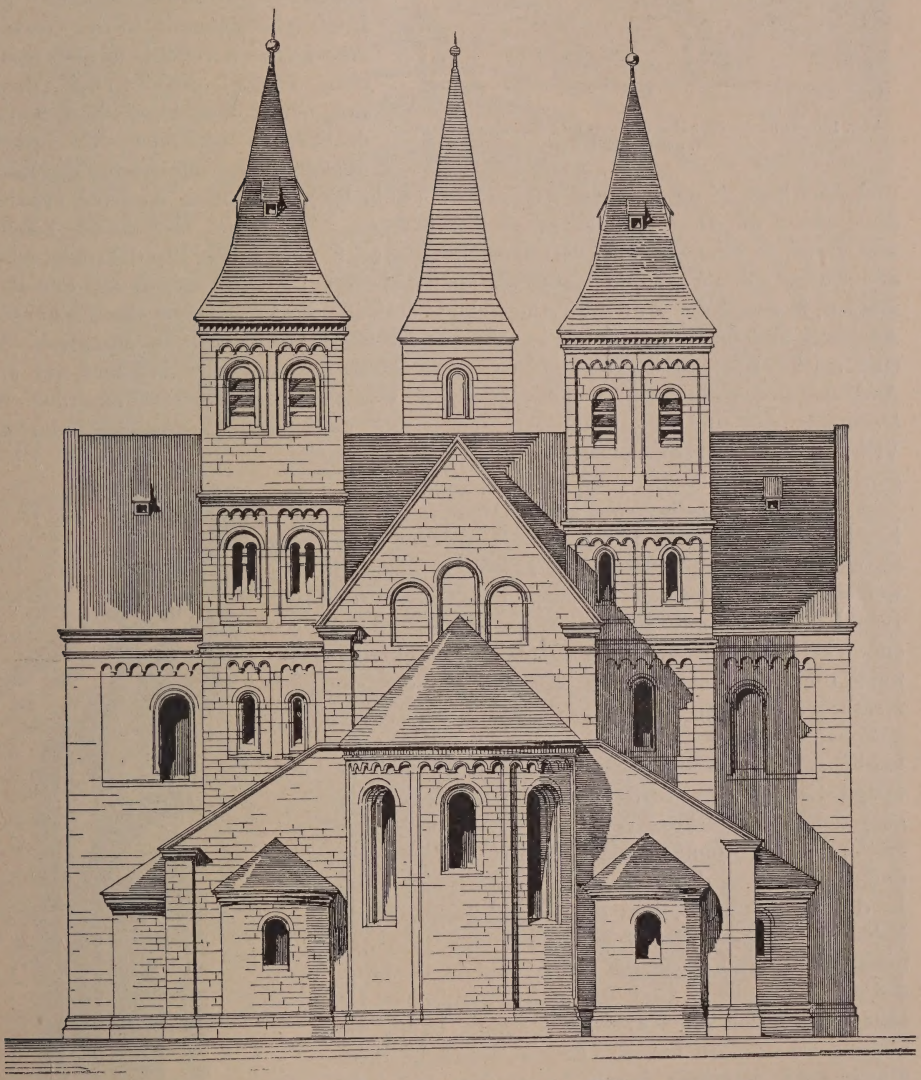


Abb. 179 Äußeres einer romanischen Kirche
(Stiftskirche zu Ellwangen)

dessen Giebellinie dann wohl mit einem aufsteigenden Bogenfriese ausgezeichnet ist, oder es legt sich ein hochaufragender Querbau als Verbindung zwischen die Türme. — In diesen wenigen Grundzügen, die jedoch mannigfaltige Variationen erfahren, bewegt sich voll Majestät und Würde der Außenbau des romanischen Stils, der durch sein Streben nach Monumentalität die Werke dieser Epoche so charakteristisch von den Basiliken der altchristlichen Zeit unterscheidet. Fassade und Chor sind als Eingangs- und Schlußseite naturgemäß am reichsten geschmückt und gegensätzlich

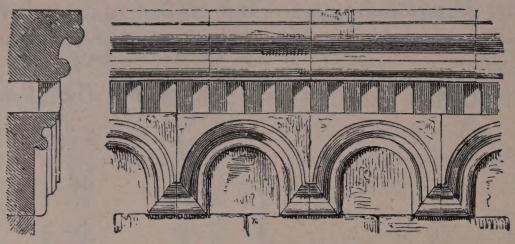


Abb. 180 Romanischer Rundbogen- und Stromschicht-Fries (Wiener-Neustadt)

charakterisiert, jene durch die Betonung des Portals, diese durch die Stellung der Hauptapsis in der Mitte eines in ähnlicher Weise symmetrisch gestalteten Bildes. Das belebende Element in der Gesamtansicht des Kirchenbaus aber bilden ohne Zweifel die Türme, denen sich bei großen Abtei- und Kathedralkirchen oft noch Kuppeln über der Durchschneidung von Lang- und Querhaus (der „Vierung") zugesellen (Abb. 184). In ihrem Äußeren erhalten diese meist die Gestalt eines kurzen achteckigen Turms und sind durch Lisenen und Triforien reichbelebt. Zusammen mit den sie flankierenden Rundtürmen, sowie den Türmen der Fassaden bieten sie eine malerisch bewegte Anordnung der Baumassen, in denen die ähnlich rhythmische Gestaltung des Grundrisses ihren schönsten Ausklang findet. In diesem wie in jedem anderen Punkte macht der romanische Stil eine solche Kraft und Tiefe individueller Gestaltung geltend, daß hier nur eine Andeutung des allgemein Üblichen gegeben werden kann, da erst aus der Betrachtung der einzelnen lokalen Gruppen eine annähernde Vorstellung von der Vielseitigkeit und Lebensfülle dieser Architektur zu gewinnen ist.

Fassen wir nach diesen kurzen Grundzügen das Kirchengebäude seiner Totalwirkung nach ins Auge, so tritt vor allem das frische Leben hervor, mit welchem die nordischen Nationen das Schema der Basilika erfüllt und zu einem neuen Organismus entwickelt haben. Im „romanischen" Kirchenbau pulst die starke selbständige Empfindung des germanischen Volkes, regt sich der Atem eines neuen nationalen Geistes. Und wie in der Ausprägung des baulichen Organismus die Plastik sich vielfach betätigen konnte, so wurde auch der Malerei eine ausgedehnte Mitwirkung gestattet, da sie die Wände, Decken und Wölbungen mit den erhabenen Gestalten und Geschichten der Heiligen zu schmücken hatte. In der Apsis thront, von der Glorie umgeben, der Erlöser; an ihn schließen sich die Apostel, Evangelisten, die Schutzheiligen der Kirche und die Gestalten des Alten Bundes. Auch die architektonischen Details, namentlich die Kapitelle, scheinen häufig Bemalung erhalten zu haben. Ernste, feierliche Stimmung, noch verstärkt durch das mäßige Licht der kleinen Fenster, das oft durch Glasgemälde gebrochen wird, herrscht in den weiten Räumen und empfängt den Eintretenden mit dem Eindruck heiliger Ruhe, stiller Weltabgeschiedenheit.

Wir haben bisher das romanische Kirchengebäude als isoliertes Werk betrachtet. Doch war es zumeist nur ein Teil, wenngleich der wichtigste, eines großen Ganzen, das sich in mannigfaltiger Gruppierung entwickelte. Denn an die Kirchen schlossen

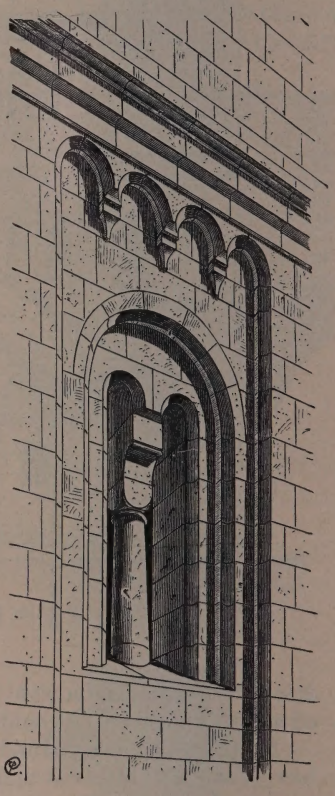


Abb. 181 Romanisches Fenster (Aus: Schwarz, Die Abteikirche zu Ellwangen Stuttgart, Bonz & Co.)

sich, wie dies bereits der Plan von St. Gallen (Abb. 144) zeigte, häufig umfangreiche Gebäude klösterlicher Stiftungen an. Zur Verbindung der Klostergebäude und der Kirche dient der Kreuzgang (Abb. 185), eine meist gewölbte Halle, die einen

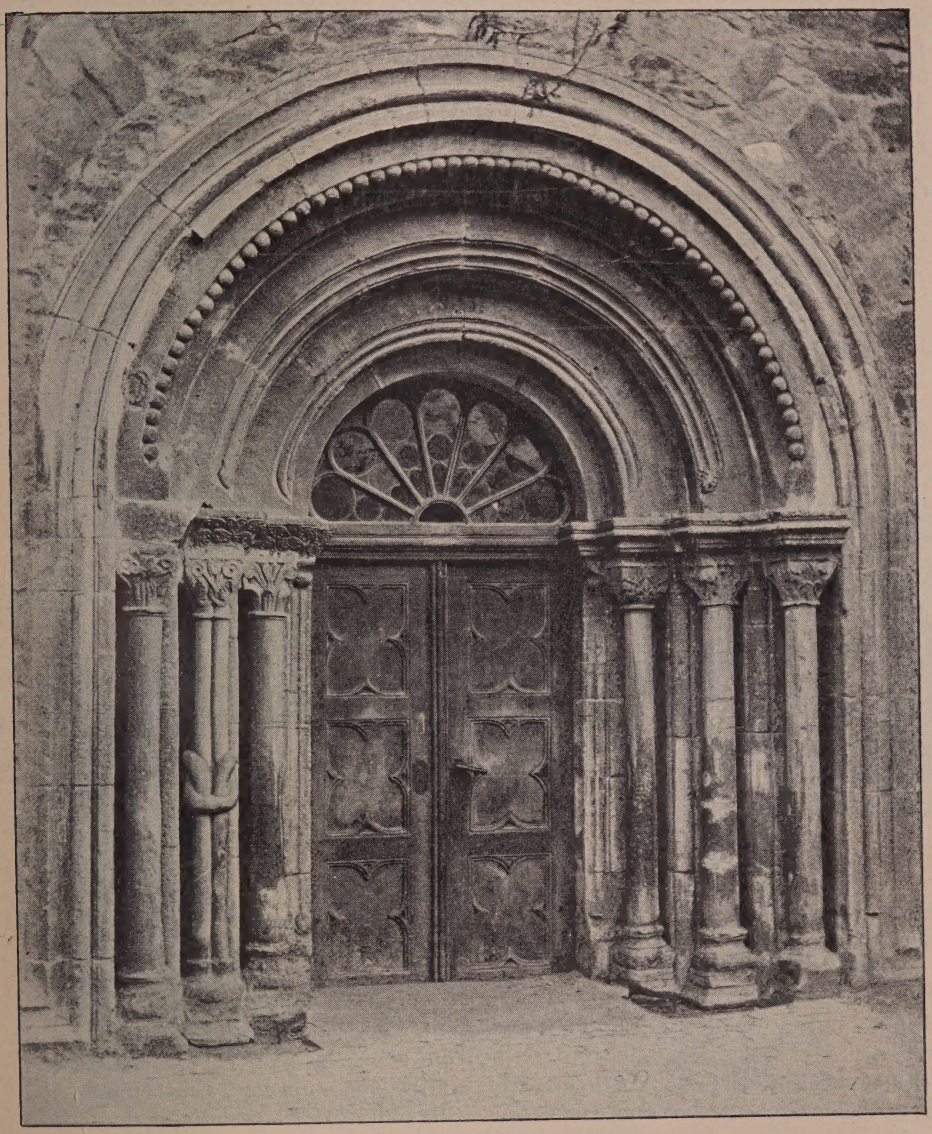


Abb. 182 Romanisches Portal
(Neumarktkirche in Merseburg)

ungefähr quadratischen Hof umzieht und sich gegen denselben mit zierlichen Fenstergruppen oder Bogenstellungen auf Säulchen öffnet (Abb. 186). An ihn schlossen sich Kapitelsaal, Refektorium, Dormitorium, sowie die mannigfachen anderen Räume, die das gemeinsame Leben der Brüder erforderte. Der ganze Bezirk der Abtei wurde mit Mauern und Türmen festungsartig umzogen und gab sich schon von weitem wie eine kleine Stadt zu erkennen.

Von dem Basilikenschema abweichende Bauten sind auch jetzt zumeist die Taufkapellen oder Baptisterien, für welche eine zentrale Anlage üblich war, sowie die Heiligegrabkirchen oder Totenkapellen auf den Kirchhöfen (die sog. Karner), seltener finden sich dem Zentralschema zuneigende Kirchenbauten. Sie stehen — im Norden wenigstens — entweder auf römischen Grundmauern, wie der Polygonbau von St. Gereon in Köln, oder knüpfen, wie die Kirchen des Templerordens, an die Denkmalskirchen des Heiligen Landes an. Bei Schloß- und Burgkapellen findet sich häufig die Form der Doppelkirche, d. h. zwei auf demselben Grundplan übereinander angelegte Kapellen, die durch eine Öffnung im Fußboden der oberen miteinander in Verbindung stehen, und von denen die untere bisweilen als Grabkapelle angeordnet war. Beispiele bieten u. a. die Burgen zu Nürnberg,

Abb. 183 Tympanon eines romanischen Portals (Kirche in Alpirsbach)

Eger, Goslar, Freiburg an der Unstrut und die Kirche zu Schwarz-Rheindorf bei Bonn.

Die fortschreitende Entwicklung brachte im romanischen Stil seit dem Ende des 12. Jahrhunderts eine durchgreifende Veränderung hervor: mancherlei Beimischungen fremdartiger Formen treten auf, am Grundprinzip romanischer Bauweise wird aber festgehalten, ja derselben die glänzendste, reichste, freieste Entfaltung gegeben, deren sie überhaupt fähig war. Man nennt diese Erscheinung, weil sie zeitlich zwischen den streng romanischen Stil und die Gotik gestellt ist, den Übergangsstil. Seine Herrschaft beschränkt sich — zunächst für Deutschland — auf den Zeitabschnitt von 1175—1250, obwohl auch diese Daten keineswegs allgemein gültig sind und die Bauweise sich nach den einzelnen lokalen Gruppen sehr verschieden gestaltet.

Hervorgegangen war sie zunächst aus dem gesteigerten Bedürfnis nach schöneren, reicheren, eleganteren Werken, nach Schmuck und Zierde. Das äußere Leben war zu dieser Zeit bereits mehr dem strengen klösterlichen Bann entwachsen.[1]) Das

[1]) *A. Schultz,* Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger. 2. Aufl. Leipzig 1889.

Rittertum blühte, die Städte fingen an, sich in Kraft und Reichtum zu fühlen. Der Handel führte große Schätze und die Anschauung fremder Länder herbei; die Kreuzzüge machten auch die vornehmen Laien mit der glänzenden Kultur und Bauweise

Abb. 184 Außenansicht eines romanischen Doms (Worms)

des Orients bekannt, man sah dort schlanke, heitere, farbenprächtige Werke, kecke, pikante Formen, kühne, malerisch wirkende Kompositionen: das alles mußte auf den empfänglichen Sinn der damaligen Menschen einen tiefen Eindruck machen. So drangen fremdländische, zum Teil orientalische Formen in die Architektur des Abendlandes: die Gliederung der Wandfläche durch Säulchenstellungen (vgl. Abb. 23 und S. 20) ist wohl damals aus syrischen Bauten übernommen worden. Vor allem treten die im Orient längst gebräuchlichen Formen: der Spitzbogen, der

Kleeblattbogen, aber auch die phantastischeren Bildungen des Hufeisen- und des Zackenbogens, d. h. des mit einer Reihe kleiner Halbkreise garnierten Bogens jetzt in der abendländischen Baukunst hervor. Den Kleeblattbogen findet man an Portalen, Galerien, Kreuzgangfenstern und besonders reich und prachtvoll an den Gesimsen; aber auch der Rundbogenfries wird hier noch häufig angewendet, dann jedoch in so reicher Profilierung, so üppiger ornamentaler Ausstattung, daß er hinter jenem nicht zurückbleibt (Abb. 187).

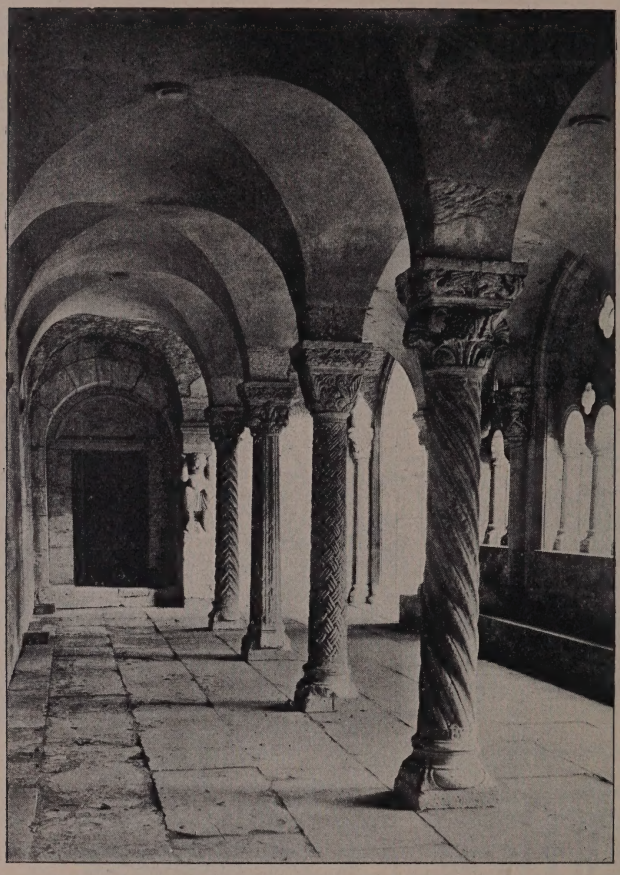


Abb. 185 Zweischiffiger romanischer Kreuzgang (Königslutter)

Am bedeutungsvollsten wurde für die neue Stilentwicklung der Spitzbogen, insbesondere durch den Einfluß, welchen er allmählich auf die Konstruktion gewann. Auch er stand zunächst nur im Dienste der Dekoration. So wurde er an Blendarkaden, dann aber ernsthafter an den Arkaden des Langhauses und endlich selbst für die Gewölbe zur Anwendung gebracht. Diese Aufnahme des Spitzbogens in die Gewölbarchitektur hatte vielfach dann eine beweglichere Anlage des Grundrisses zur Folge, da man nun nicht mehr der quadratischen Einteilung (vgl. S. 149) desselben bedurfte; denn der Spitzbogen wölbt sich ebenso bequem über rechteckigen, ja über unregelmäßigen Grundrißfeldern. Man kam also dazu, von jedem Pfeiler einen Quergurtbogen zu spannen und Hauptschiff wie Nebenschiffe mit einer gleichmäßigen Reihe von schmaleren Gewölben zu bedecken, die dann wieder ein rascheres Pulsieren des architektonischen Lebens bezeichnen. Aus demselben Grunde werden die Apsiden jetzt häufig polygonal gebildet und durch ein spitzbogiges Kappengewölbe statt einer Halbkuppel bedeckt.

Immer aber wird nach schlankeren Verhältnissen und reicherer Gliederung getrachtet. An den Gewölben gibt sich dies darin zu erkennen, daß die Quergurte ein komplizierteres Profil erhalten, mit Rundstäben an den Ecken und vorgelegten kräftigen, halbrunden Wulsten, auch bisweilen durch tiefe Auskehlung der dazwischenliegenden Ecken. Die allgemeine Aufnahme der Kreuzrippen (vgl. S. 150) gab den großen Flächen der Gewölbe eine viel schärfer markierte Einteilung (vgl. Abb. 168 mit Abb. 167). Lebendiger und vielseitiger gestaltet sich auch die

Profilierung der Arkaden des Schiffes, die aus Kehlen, scharfen Ecken und vollen runden Gliedern zusammengesetzt wird. Dem entspricht dann die Ausbildung des Pfeilers, der oft eine Menge von Ecksäulchen und Halbsäulen erhält. Indes geht die eigentlich normale, der neuausgebildeten Gewölbgliederung entsprechende Durchführung des Schiffspfeilers auf eine regelmäßige Kreuzanlage aus, so daß den Quergurten kräftige Flächen mit vorgelegten Halbsäulen, den Kreuzrippen kleinere Ecksäulen entsprechen (Abb. 188, 189). Überhaupt werden in verschwenderischem Maße schlanke Säulchen an Wänden und Mauerecken oder in den Arkaden der Kreuzgänge, einzeln, paarweise oder zu mehreren verbunden (Abb. 190), als Stützen der Bögen gebraucht. So bringt die lebendigere Gliederung und feinere Durchbildung aller Teile eine Wirkung hervor, die von dem strengen Ernst der früheren Bauten bedeutsam abweicht.

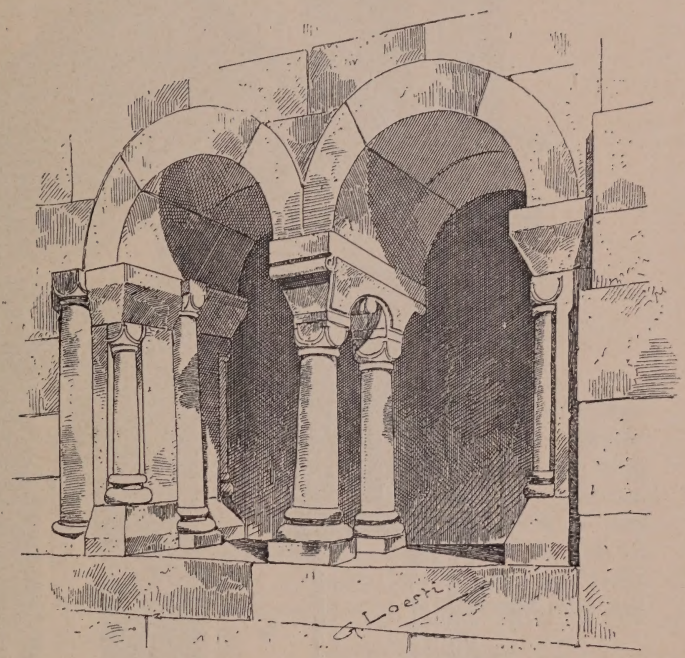


Abb. 186 Fenster aus einem romanischen Kreuzgang (Alpirsbach)

Das Streben nach kräftigerem Leben durchdringt auch alle Details und bringt in der Ausbildung der einzelnen Glieder und der Ornamentik oft einen glänzenden Formenreichtum mit sich. Maßgebend wird dabei die Richtung auf Gliederung und Auflösung der Pfeiler, Wände und Gesimse durch dekorative Verwendung von Säulchen, Blendbögen, scharfen Unterschneidungen, so daß die alte Weise der zierlich skulptierten Details an einzelnen wenigen Gliedern und die Belebung ausgedehnter Flächen durch Malerei ganz zurücktritt. Ebenso verschwinden gewisse stereotype Details des älteren romanischen Stils, wie das Eckblatt der Säulenbasen, das Würfelkapitell u. a. An den Kapitellen wird die schlankere Kelchform überwiegend gebraucht und mit dem Schmuck elegant geschwungenen Pflanzenwerks ausgestattet (Abb. 188). Der Schaft der langen und dünnen Säulen, die zur Wandbekleidung oder auch an Portalen verwendet werden, bekommt häufig ungefähr in der Mitte einen Ring, durch den er an die Wand oder den Pfeiler gleichsam angeschlossen erscheint.

Auch die Fenster nehmen an der allgemeinen Entwicklung teil. Sie werden höher und weiter gebildet und öfters zu zweien oder dreien (Abb. 191) in eine Gruppe zusammengeordnet, verbinden sich auch wohl mit einem kleinen Rundfenster. Das Streben nach neuen Formen führt zur Anwendung von halbrunden, lilien- und fächerförmigen Fensteröffnungen, auch das Radfenster erfährt eine mannigfaltigere Durchbildung (Abb. 192). Am höchsten steigert sich die dekorative Wirkung bei den Portalen, deren Säulchen gehäuft und an Basen, Schäften und Kapitellen mit einer Fülle von Ornamenten aller Art geziert werden, die

auch an Deckplatten, am Tympanon und den Archivolten reichlich zur Geltung kommen.

Über alle Glieder des Baues ergießt sich jetzt aber auch eine freie Ornamentik (Abb. 193—195), die an Kapitellen, Gesimsen, Archivolten, Säulenbasen

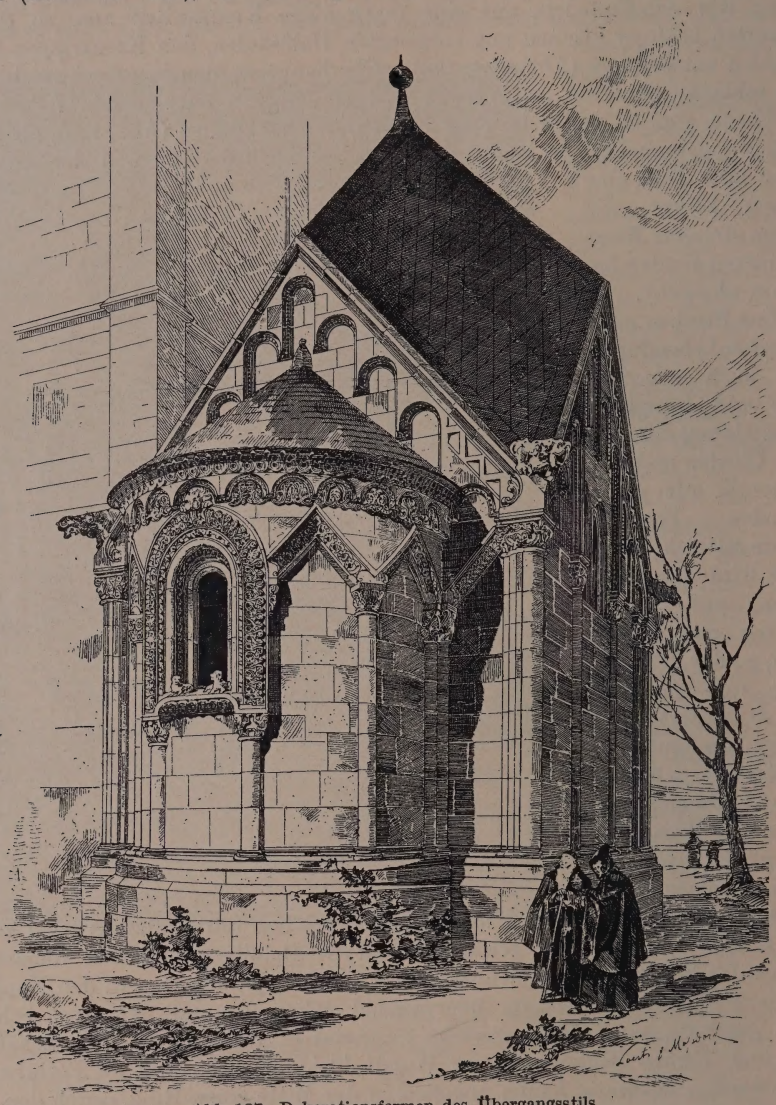


Abb. 187 Dekorationsformen des Übergangsstils
(Walderichskapelle zu Murrhardt)

und selbst an den Schäften der Säulen ihren Reichtum entfaltet. Ranken, Blumen und Blätter von stilisierter Form verbreiten sich an den Kapitellen und Gesimsen in reicher Pracht und großer Mannigfaltigkeit; vorherrschend bleibt neben dem antiken Akanthuslaub ein schmales Blatt, dessen starke Rippen mit kleinen Perlenreihen, den sog. Diamanten, besetzt werden, und dessen Spitze sich mit lanzettförmigen Einzahnungen breit entfaltet und oft zierlich umschlägt. Daneben tritt aber als besonders charakteristisch kaum minder häufig auch jenes nordisch-

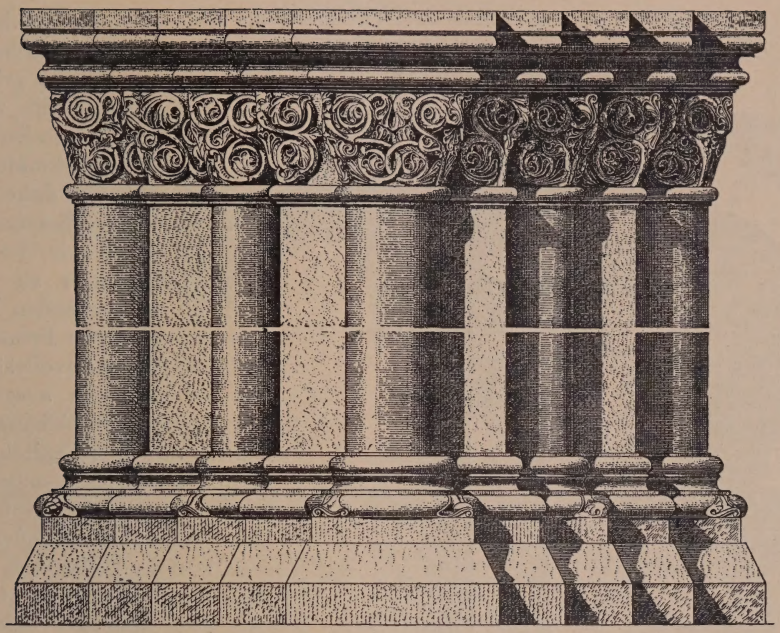


Abb. 188 Gegliederter romanischer Pfeiler
(Dom zu Naumburg)

germanische Linearornament auf, verschlungene und verknotete Bänder, wellenförmige, gewundene, zickzackartig gebrochene Linien, Schuppen und Schachbrettmuster (vgl. Abb. 183—185). Zu diesen Formen gesellen sich sodann noch Tier- und Menschenleiber, monströse Gebilde aller Art (Abb. 194, 195), teils von symbolischem Gehalt, teils lediglich Ausfluß künstlerischer Phantastik — und all dieses reiche Leben schlingt sich bunt und keck ineinander, verbindet sich zu frischem Flusse, spricht sich in kräftiger Plastik mit scharfem Wechsel von Licht und Schatten aus. Daß auch hierin große Verschiedenheiten, je nach Zeit, Ort und angewandtem Material, zur Erscheinung kommen, daß es rohe, unbeholfene Versuche neben meisterhaft freien, eleganten Arbeiten gibt, versteht sich von selbst. Allein im ganzen nimmt die spätromanische Ornamentik einen selbständigen Charakter für sich in Anspruch; die feine schulmäßige Vollendung der römischen Antike ist ihr verloren, aber dafür ein unerschöpflicher Reichtum, eine unversiegliche Frische der Phantasie gewonnen.

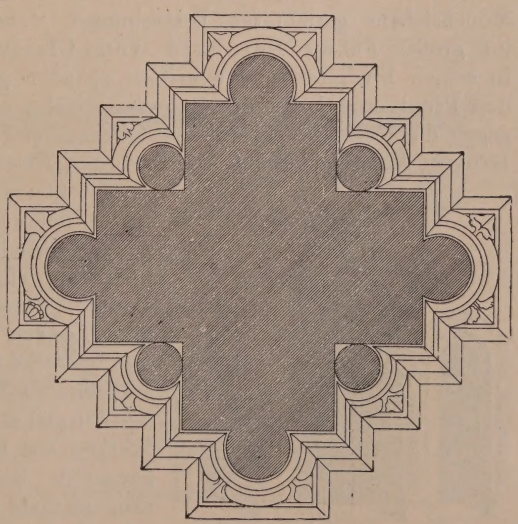


Abb. 189 Grundriß eines gegliederten Pfeilers
(Dom zu Naumburg)

Aus solchen Elementen gestaltet sich auf seiner letzten Entwicklungsstufe der romanische Stil zu einer Bauweise von größerer Fülle und Freiheit namentlich in der dekorativen Durchbildung, aber auch

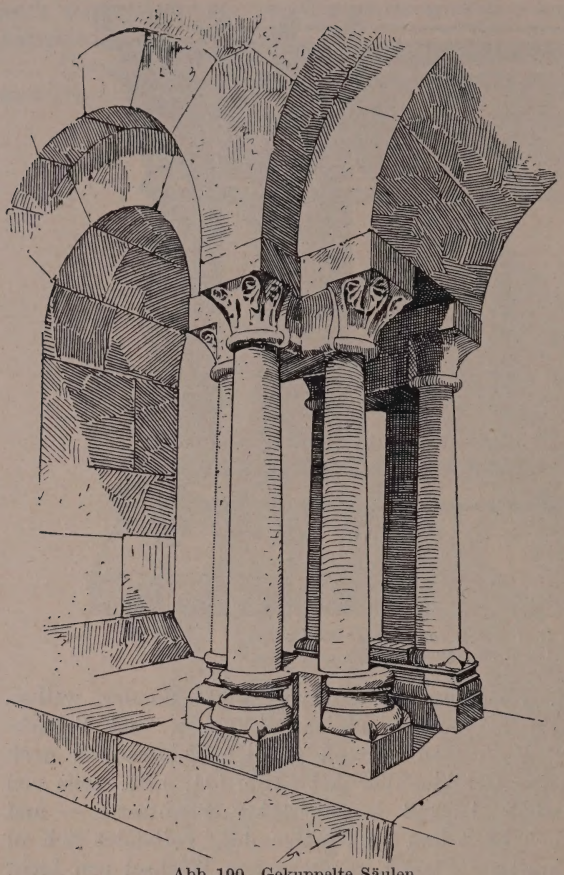


Abb. 190 Gekuppelte Säulen
(Paradies zu Herrenalb)

mit deutlichen Merkmalen des Strebens nach neuen konstruktiven Lösungen für die größeren Aufgaben, welche die reicher entwickelte Kultur des Zeitalters stellte. Die Denkmäler des Übergangsstils sind daher weniger durch strenge Gesetzmäßigkeit und Harmonie des baulichen Organismus als durch einen oft entzückenden Reichtum an subjektiver Erfindungskraft und phantasievoller Schönheit im einzelnen ausgezeichnet. Erst das Durchdringen der neuen, auf dem spitzbogigen Kreuzgewölbe beruhenden Konstruktionsweise bringt um die Mitte des 13. Jahrhunderts ein geschlossenes Bausystem zu allgemeiner Geltung, die Gotik.

Ein wichtiger Faktor in dieser einem neuen Baustil zutreibenden Entwicklung wurde auch jener Mönchsorden, der wie kein anderer auf das kirchliche Leben des 12. und 13. Jahrhunderts bestimmend einwirkte: die Zisterzienser. Im Geiste ihrer auf Wiederherstellung der alten Einfachheit und Anspruchslosigkeit des Mönchslebens gerichteten Bestrebungen wandten sie sich — und am eifrigsten ihr großer Führer Bernhard von Clairvaux in seinen Predigten und Schriften — auch gegen den Prunk und Luxus im Bauwesen, insbesondere gegen die Überfülle „heidnischer" Ornamentik, die farbigen Malereien und Glasfenster, den Reichtum architektonischer und dekorativer Ausgestaltung überhaupt. Ihre eigenen Bauten, deren in allen Landen viele und stattliche erstanden, stechen von den glänzenden Werken des Übergangsstils bedeutsam ab: sie verschmähen die Türme und tragen

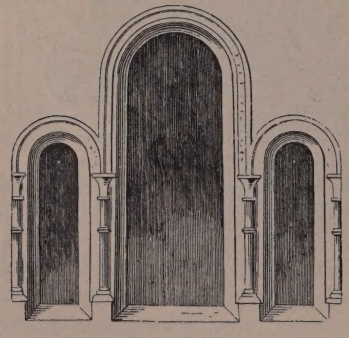


Abb. 191 Fenstergruppe
(Dom zu Münster)

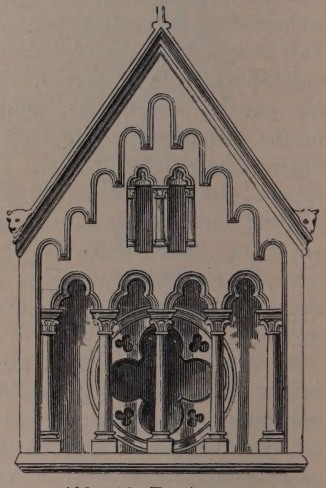


Abb. 192 Fenstergruppe
(Kirche zu Gelnhausen)

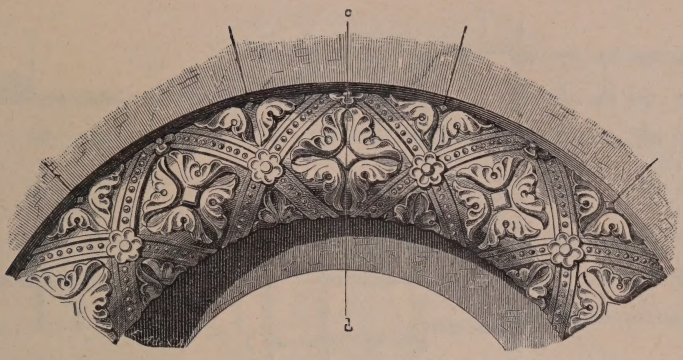


Abb. 193 Romanisches Ornament

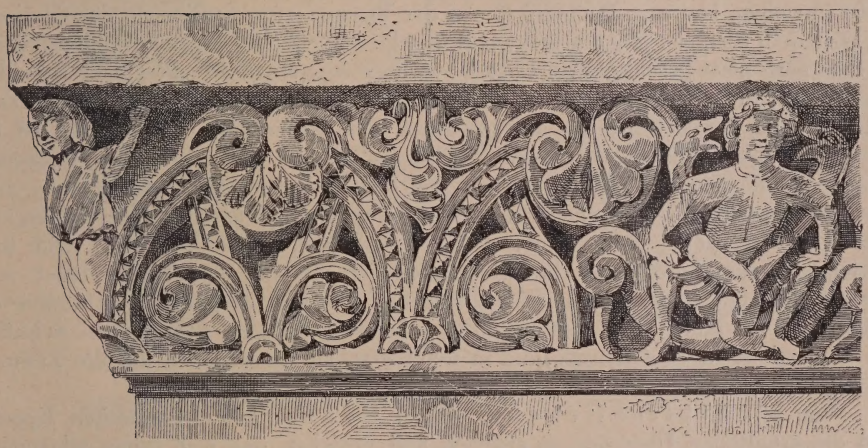


Abb. 194 Romanisches Ornament
(Denkendorf)

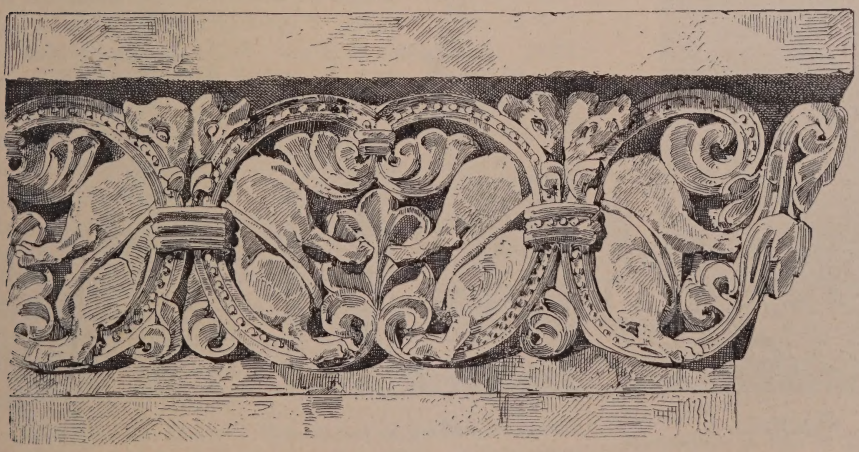


Abb. 195 Romanisches Ornament
(Denkendorf)

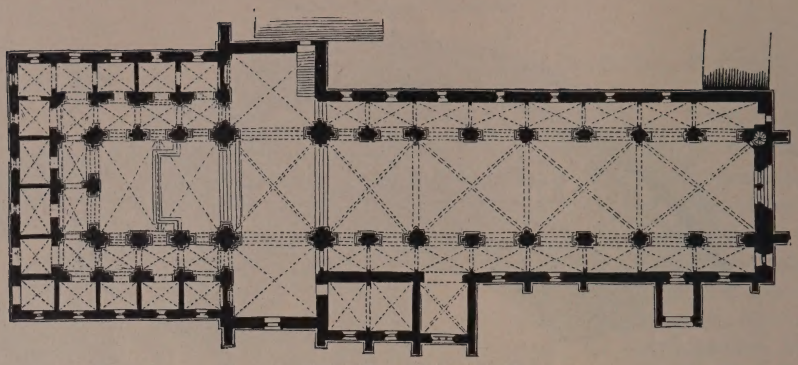


Abb. 196 Grundriß einer Zisterzienserkirche (Riddagshausen)

meist nur einen kleinen „Dachreiter" auf der Vierung zum Aufhängen der Glocken; der Grundriß ist meist langgestreckt und in schlichten rechteckigen Formen gehalten, an dem gern platt geschlossenen Chor ist eine größere Anzahl rechteckiger Kapellen angeordnet; oft umgeben diese nebst einem Umgang den ganzen Chor und setzen sich auch an der Ostseite des Kreuzschiffes fort (Abb. 196). Der Aufbau ist im Innern wie am Äußeren von größter Schmucklosigkeit (Abb. 197); das terrassenförmige Aufsteigen der Chorpartie mit der Kapellenreihe und dem Umgang gibt ihm ein charakteristisches Merkmal. Der Grundzug nüchterner Zweckmäßigkeit aber war auch dafür maßgebend, daß die Zisterzienser die Wölbung früh und konsequent zur Anwendung brachten und sich deshalb der Strebepfeiler und anderer konstruktiver Mittel zur Sicherung der Gewölbedecke verständnisvoll bedienten. So bilden ihre Bauten mitten in dem üppigen dekorativen Schaffen des Übergangsstils eine Gruppe, die in mannigfachen Einzelheiten auf die Zukunft hinweist.

Von nichtkirchlichen (Profan-) Bauten der romanischen Epoche sind die erhaltenen Überreste so spärlich und unsicher, daß sich ihnen allgemeine

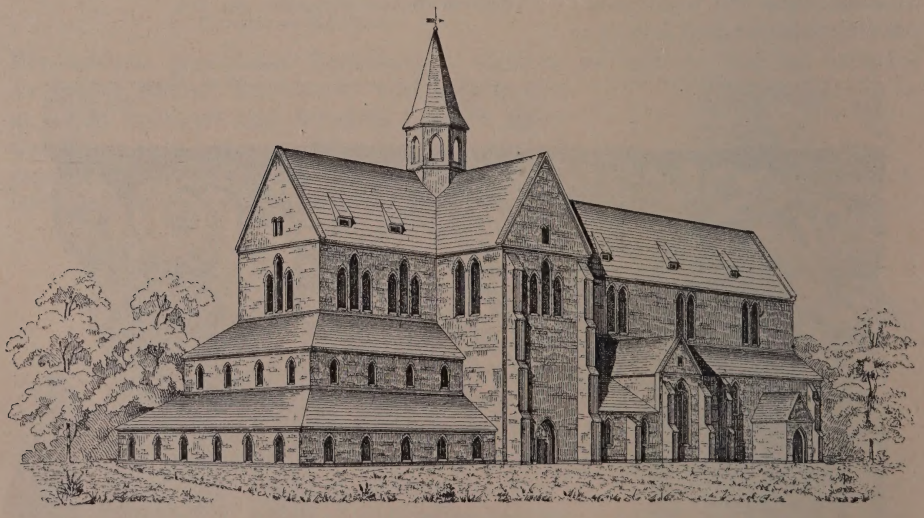


Abb. 197 Choransicht der Zisterzienserkirche Riddagshausen (Nach Dehio und v. Bezold)

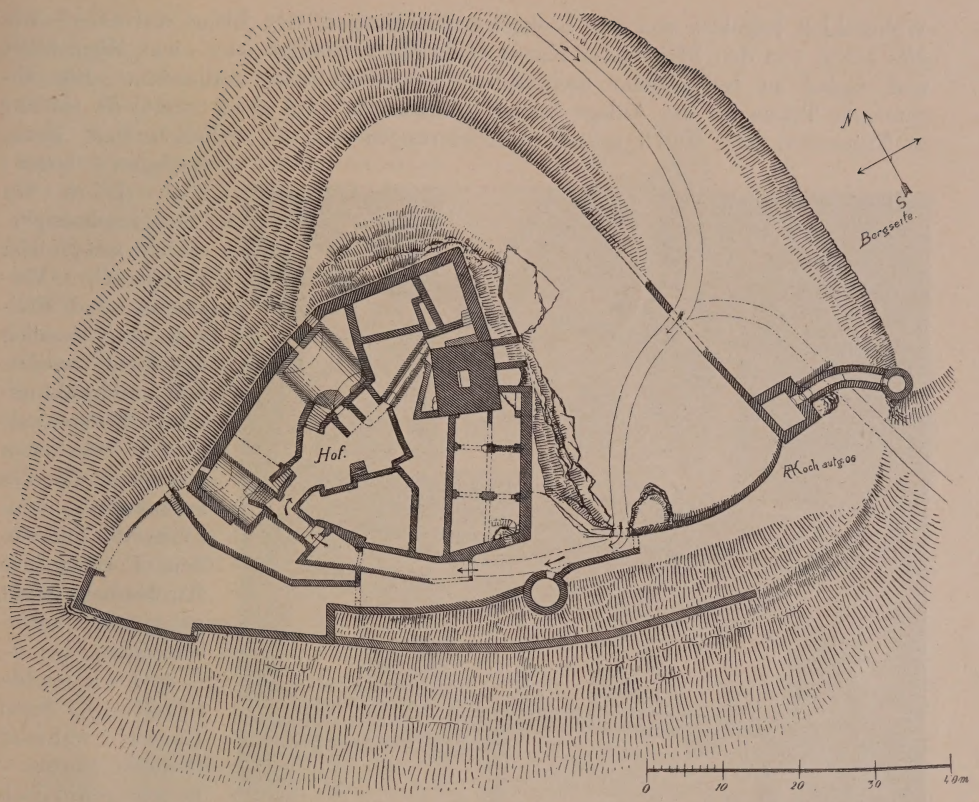


Abb. 198 Grundriß einer Burg mit Bergfried und Palas
(Limpurg bei Hall)
(Aus: Paulus-Gradmann, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg)

Regeln über die Anlage und Gestalt solcher Gebäude nur mit Vorsicht entnehmen lassen. Abgesehen von den ausschließlich Befestigungszwecken dienenden Werken kommen hauptsächlich Burgen, Pfalzen und städtische Wohnbauten[1]) in Betracht, soweit sie aus Stein errichtet waren. Den Kern jeder Burganlage (Abb. 198) bildete ein fester Turm (Bergfried, Belfrit, Donjon) von eckiger oder runder Gestalt, zugleich Zitadelle und Wohngebäude für die Zeiten kriegerischer Not, daher namentlich in den unteren Geschossen rein verteidigungsmäßig gebaut, mit hochgelegener Pforte und engen Lichtschlitzen. Architektonische Kunstformen kamen dabei kaum zur Anwendung. Doch wurden etwa seit dem 11. Jahrhundert in größeren Burganlagen auch besondere Wohngebäude (Palas) errichtet, die dann unter Umständen eine künstlerische Ausgestaltung erfuhren. Namentlich wo der Palas als Pfalz oder fürstliches

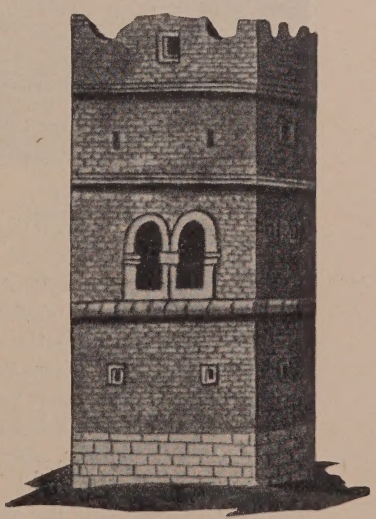


Abb. 199
Frankenturm in Trier in alter Gestalt
(Nach Stephani, Der älteste deutsche Wohnbau)

[1]) Vgl. Bd. II des S. 118 Anm. 1 angeführten Werkes von *Stephani*, sowie *K. Simon*, Studien z. romanischen Wohnbau in Deutschland. Straßburg 1902.

Wohnschloß losgelöst von der hochgelegenen Burg in der Ebene auftritt — wie dies schon von den Pfalzbauten Kaiser Heinrichs I. bezeugt ist — war Möglichkeit und Anlaß zu bedeutender architektonischer Gestaltung vorhanden. Ein allgemeiner Typus für die Anlage solcher Pfalzbauten wird sich, zumal da sie nur in Trümmern oder durch spätere Umänderungen entstellt erhalten sind, kaum festlegen lassen; doch kehrt ein mehrgeschossiger Aufbau mit großem Hauptsaal, Vorräumen und Freitreppen ziemlich allgemein wieder. Die architektonische Formenwelt in den erhaltenen Resten ist die des reicheren romanischen Stils und von den Formen des Kirchenbaus nicht prinzipiell unterschieden.

Abb. 200 Torburg von Groß-Komburg
(Aus: Paulus-Gradmann, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg)

Auch in den Städten, deren Häuser während dieser ganzen Epoche gewiß noch überwiegend aus Holz und Fachwerk errichtet werden (vgl. S. 118), geht die Entwicklung desSteinhauses von dem Grundtypus des festen Wohnturms aus, wie es sich wenigstens als Unterbau mehrfach (Römerturm in Regensburg, Frankenturm u. a. in Trier) erhalten hat (Abb. 199). Das tür- und fensterlose, gewölbte Erdgeschoß, sowie der Zinnenkranz des Daches — der sich freilich meist nur hypothetisch rekonstruieren läßt — geben dem Hause festungsartigen Charakter, dazwischen schieben sich aber ein oder mehrere Wohngeschosse mit größeren, oft sehr zierlich durchgebildeten Fensteröffnungen. Als ein von viergeschossigen Gebäudeflügeln umschlossenes Quadrat mit einem hochaufragenden Eckturm läßt sich der alte Salzburger Hof in Regensburg (12. Jahrhundert) rekonstruieren. — Monumentale Ausbildung erhielten von städtischen Gebäuden zuerst die Rathäuser, für die sich die Anlage als Kaufhalle im Erdgeschoß, Bürgersaal im Oberstock mit Anfügung eines Schöffenzimmers oder auch einer offenen Gerichtslaube als typisch herausgebildet zu haben scheint; das älteste erhaltene Beispiel ist das um 1170 angesetzte, durch moderne Restauration leider entstellte Rathaus zu

Gelnhausen mit zierlichem Kleeblattbogenportal und spätromanischen Fenstergruppen. Aber auch die städtischen Torbauten wuchsen sich früh zu burgartigen, von mächtigen Rundtürmen — nach Art der römischen Porta Nigra zu Trier — flankierten Monumentalarchitekturen aus, wofür die Reste der ins 12. Jahrhundert zurückreichenden Stadtbefestigung von Köln die schönsten Beispiele liefern. Als wirkungsvolle Komposition mit einem ehemals offenen Quergang auf romanischen Zwergsäulen, sowie zwei quadratischen Türmen zu Seiten der über dem Torweg erbauten Michaelskapelle steht auch noch die Torburg der ehemaligen Benediktinerabtei Groß-Komburg bei Hall in Schwaben aufrecht (Abb. 200). Endlich sei noch der im Norden wie im Süden häufig anzutreffenden Befestigungsbauten von Kirchen und Kirchhöfen gedacht, die freilich nur in künstlerisch bescheidenen Formen gehalten sind (Abb. 201).

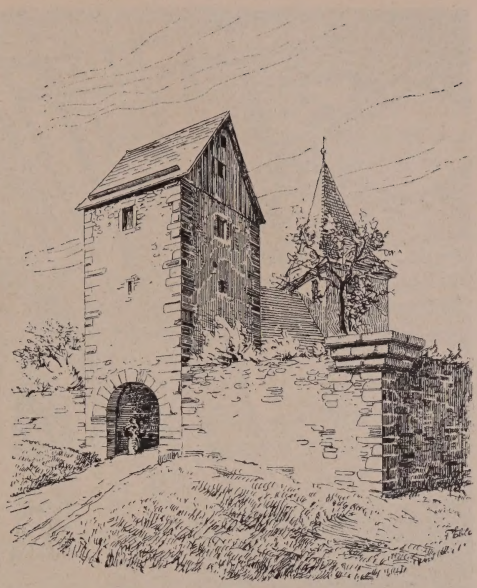


Abb. 201 Befestigter Kirchhof (Wildenthierbach)
(Aus: Paulus-Gradmann, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg)

Abb. 202 Äußeres von St. Michael in Hildesheim (ursprünglicher Zustand)

Abb. 203 Inneres von St. Michael in Hildesheim

B. Die äußere Verbreitung

Deutschland [1])

Wenn wir die Übersicht der wichtigsten Denkmäler des romanischen Stiles mit Deutschland beginnen, so sind wir dazu hauptsächlich dadurch berechtigt, daß

[1]) *R. Dohme*, Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887. — Vgl. die amtlichen Inventare der Kunstdenkmäler in den einzelnen deutschen Staaten und Landesteilen. Gute Materialsammlung auch bei *H. Hartung*, Motive der mittelalterlichen Baukunst in Deutschland. Berlin 1899 ff. (Lichtdrucke.)

unter der kräftigen Herrschaft der sächsischen Kaiser die neue selbständige Entwicklung des Basilikenbaues hier zuerst jene klare und geschlossene Form erreicht, welche als typisch für den Charakter des romanischen Stils gelten darf; ferner ist der romanische Stil in Deutschland so allgemein, so lange, mit so unverkennbarer Vorliebe gepflegt worden, daß er tiefer als anderswo ins nationale Leben gedrungen zu sein scheint. Mancherlei fremdländische Einflüsse von Frankreich und Italien, ja vom fernen Osten her finden sich freilich, und die Einheitlichkeit des Stils wird eingeschränkt durch lokale Sonderentwicklungen; dennoch bleibt eine gewisse Übereinstimmung in der gesamten künstlerischen Durchbildung als gemeinsames Grundelement bestehen.

Flachgedeckte Basiliken von großer Strenge und Einfachheit treten namentlich in den sächsischen Gegenden hervor, die zuerst die neue Bauweise zu kräftiger Selbständigkeit ausprägten. Die Grundform der Basilika zeigt in der Regel ein ausgebildetes Kreuzschiff mit Apsiden, einen Chor mit einer größeren Nische, im Schiff meistens den für die sächsischen Bauten besonders charakteristischen Wechsel von Säulen und Pfeilern, und am Ende des Langhauses zwei kräftige Türme, zu welchen bisweilen noch ein dritter auf dem Querschiff sich gesellt. Die baulichen Einzelformen sind zum großen Teil noch karolingisch, d. h. also vorromanisch. Die Säulen haben antikisierende Kapitelle, zuweilen mit kämpferartigen Aufsätzen (vgl. Abb. 172), den attischen Basen fehlt noch das romanische Eckblatt, vereinzelt treten ganz antike Gebälkformen mit Perlstab und Zahnschnitt auf. Wohl der älteste unter den erhaltenen romanischen Bauten ist die Stiftskirche zu Gernrode am Harz, gegründet im Jahr 961 und trotz starker Veränderungen aus dem 12. Jahrhundert noch wesentliche Bestandteile des ersten Baues aufweisend.[1]) Das Kreuzschiff ist wenig ausladend, im Langhaus wechseln Pfeiler mit Säulen, am Westbau sind die beiden runden Türme und zwischen ihnen der hohe, schwerfällige Mittelbau bemerkenswert, dem später eine zweite Apsis angefügt wurde. Gleichfalls in die Zeit der ersten Ottonen gehen die ältesten Reste der Schloß- und der St. Wipertikirche zu Quedlinburg zurück, in den Krypten derselben erhalten. Die Säulenkapitelle zeigen in roher Form antike Reminiszenzen, der sächsische Stützenwechsel tritt auch hier schon auf. — Eine Gruppe für sich bilden die Bauten der Hildesheimer Schule, die, von dem kunstsinnigen Bischof Bernward (992—1022) begründet, bis ins 12. Jahrhundert hinein blühte. Bernwards Hauptbau war die Klosterkirche St. Michael, im Grundriß (vgl. Abb. 162) zweichörig, mit zwei Querschiffen, die westliche Apsis von einem eigenartigen Umgang umgeben; der Stützenwechsel nimmt hier die rhythmisch reichere Form an, daß zwei Säulen zwischen je zwei Pfeiler gestellt werden. Kuppeltürme auf den Vierungen, je zwei Treppentürmchen an den Querschiffsflanken gestalteten das Äußere (Abb. 202) trotz der schlichten Formen imposant, die abwechselnde

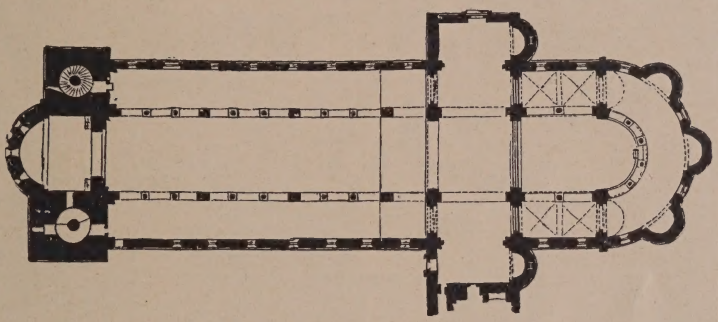


Abb. 204 Grundriß von St. Godehard in Hildesheim

[1]) *F. Maurer*, Die Stiftskirche St. Cyriaci zu Gernrode. Berlin 1888. (S.-A. aus der Zeitschr. f. Bauwesen.)

Verwendung roter und weißer Steinlagen schuf eine farbige Wirkung. Die reiche dekorative Ausstattung des Innern (Abb. 203) mag ganz auf die Erneue-

Abb. 205 Klosterkirche Paulinzelle in Thüringen
(Nach einer Aufnahme von Professor Posner-Greifswald)

rung der bereits 1034 abgebrannten Kirche im 12. Jahrhundert zurückgehen. Die Kapitelle der Säulen zeigen derben antikisierenden Blätterschmuck neben der ein-

fachen Würfelform (vgl. Abb. 172). Die Arkadenlaibungen und die Gesimse sind ebenso wie die flache Holzdecke farbig ornamentiert. Auch die St. Godehardkirche (1133 gegründet) zeigt doppelchörige Anlage mit einem Umgang um den Ostchor, an den sich drei eigenartige, radial gestellte Apsiden anschließen (Abb. 204). Türme auf der Vierung und über der Westfront geben dem Äußeren stattliches Ansehen.

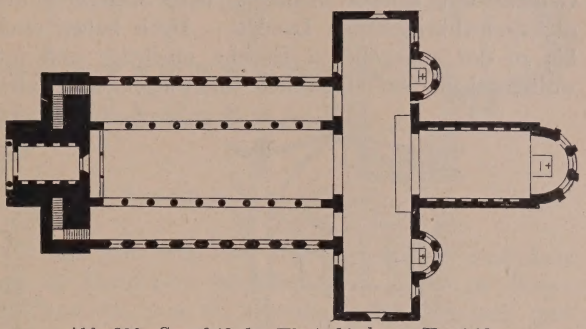


Abb. 206 Grundriß der Klosterkirche zu Hersfeld

Wenn die Kirchen des benachbarten Harzgebietes und Thüringens im allgemeinen den sächsischen Vorbildern folgen, so bietet die Ruine der Klosterkirche zu Paulinzelle (1169 vollendet) dagegen das vereinzelte Beispiel einer romanischen Säulenbasilika (Abb. 205) in deutlichem Anschluß an die einflußreiche und weitverbreitete süddeutsche Bauschule des Klosters Hirsau (vgl. Abb. 165). Die edelgeformten Säulen mit ihren klassisch schönen Würfelkapitellen, das reiche Portal bezeugen die Höhe der künstlerischen Durchbildung, welche der romanische Stil gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts erreicht hatte. Die gleichfalls in Trümmern liegende

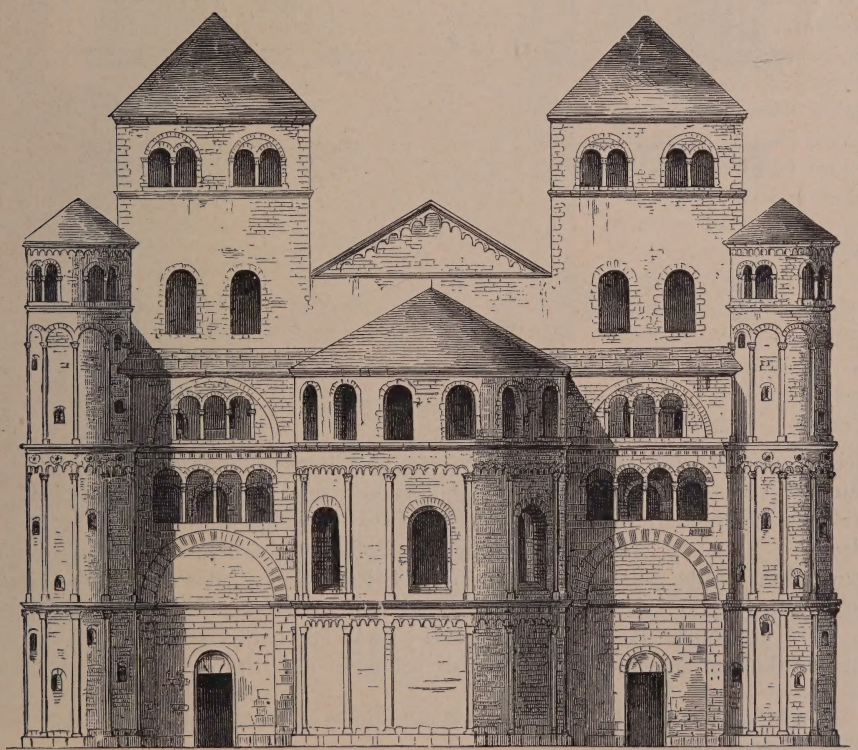
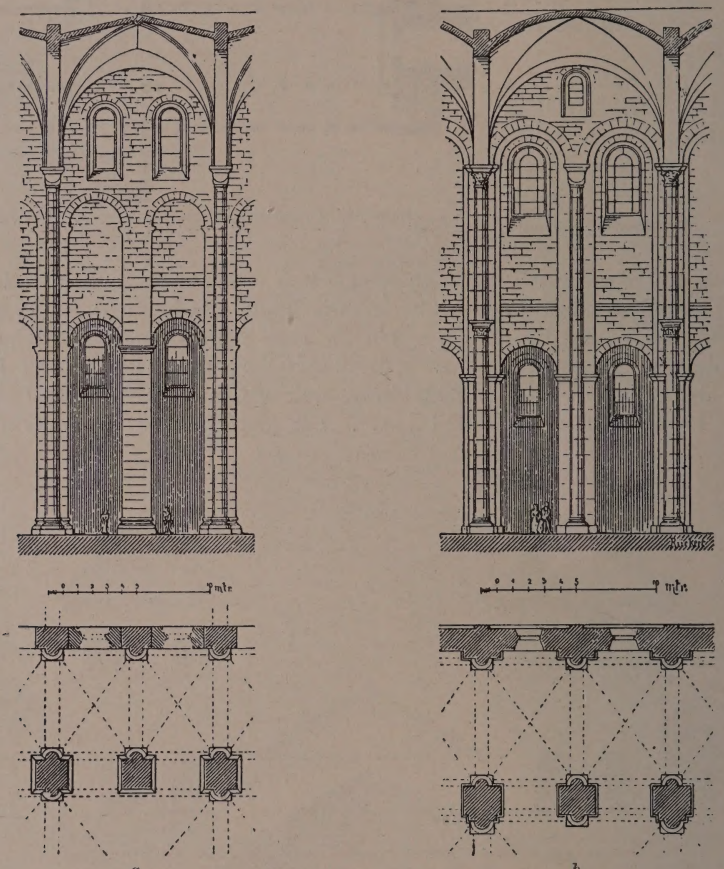


Abb. 207 Westfassade des Doms zu Trier

schöne Pfeilerbasilika von Thalbürgel in Thüringen bildet hierzu ein interessantes Gegenstück [1]) (vgl. Abb. 177).

Der Typus der flachgedeckten Basilika ist kaum in einem anderen deutschen Gebiete mit solcher Feinheit und Schönheit ausgebildet worden wie in den sächsisch-thüringischen Landen. Doch haben auch der Westen und Süden bis zu der angegebenen Epoche mächtige und interessante Werke aufzuweisen, wobei neben dem allmählich überwiegenden Pfeilerbau auch der Säulenbau seine



a *b*

Abb. 208 Vergleich der Systeme von Mainz (*a*) und Speier (*b*)

durch Tradition und ästhetischen Wert geschützte Stellung behauptet. Am Rhein ist eine der mächtigsten Säulenbasiliken die von Kaiser Konrad II. im Jahr 1030 gegründete Klosterkirche zu Limburg an der Hardt, jetzt eine malerische Ruine. [2]) Hohe Säulen mit einfachen Würfelkapitellen trennten das gegen 12 m breite Mittelschiff von den Seitenschiffen; der Chor war gerade geschlossen, die Westfassade mit einem Atrium versehen. In Hessen gehört die seit 1037 errichtete Klosterkirche zu Hersfeld (Abb. 206) zu den größten Säulenbasiliken Deutschlands, steht aber schon in den Proportionen ihrer Grund-

[1]) *G. Lübke* und *P. Engelmann*, Die Klosterkirche in Thalbürgel. Berlin 1887. (S.-A. aus der Zeitschr. f. Bauwesen.)

[2]) *W. Manchot*, Kloster Limburg an der Hardt. Mannheim 1892.

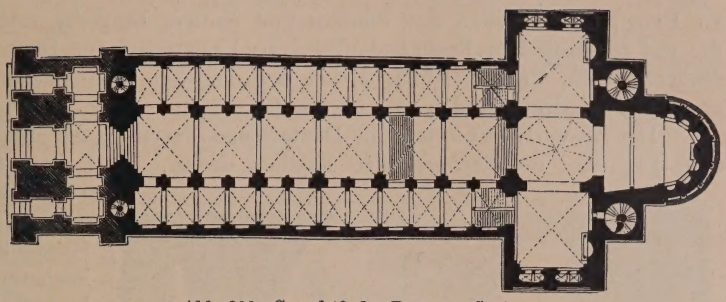


Abb. 209 Grundriß des Doms zu Speier

rißbildung recht augenfällig hinter den sächsischen Bauten zurück. In den schwäbisch-alemannischen Gegenden haben sich Säulenbasiliken in der durch Ausgrabung nachgewiesenen Peterskirche zu Hirsau, vom Jahr 1071 (vgl. Abb. 165), zu Schwarzach, Faurndau (vgl. Abb. 175, 176), in St. Georg zu Hagenau im Elsaß, dem Dom zu Konstanz, dem Münster zu Schaffhausen u. s. w. erhalten. Für Franken und Bayern stehen als großartige Pfeilerbasiliken die Dome von Würzburg und Augsburg trotz durchgreifender späterer Änderungen in ihren alten Teilen noch klar vor Augen. Daran reihen sich die in strengen, ernsten Formen behandelten Bauten von Regensburg, namentlich die Stephanskapelle beim Dom, Vorhalle, Krypta und weiterhin das übrige von St. Emmeram, sowie die Kirchen des Obermünsters und des durch sein phantastisches Portal bemerkenswerten Schottenklosters St. Jakob. — In den österreichischen Ländern [1]) zeigt sich der ältere Basilikenstil an St. Peter zu Salzburg, nach einem Brande von 1127 erbaut, im Dom zu Seccau, der nach 1154 erneuert wurde, beide schon mit gewölbten Seitenschiffen, und im Dom zu Gurk, einer einfach-würdigen Pfeilerbasilika vom Ende des 12. Jahrhunderts mit einer prächtigen „hundertsäuligen" Marmorkrypta (vgl. Abb. 161); ferner in Böhmen St. Georg auf dem Hradschin

Abb. 210 Innenansicht des Doms zu Mainz (restauriert)
(Nach Dehio und v. Bezold)

[1]) *G. Heider, R. v. Eitelberger* und *J. Hieser*, Mittelalterliche Kunstdenkmale des österr. Kaiserstaates. Stuttgart 1856 ff. I. und II. Bd. Jahrbuch und Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. Wien 1856 ff.

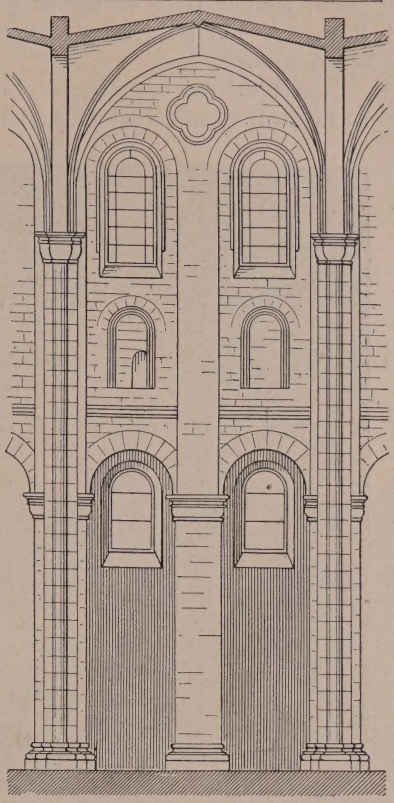
zu Prag, eine Basilika mit Pfeilern und Säulen, Emporen und Tonnengewölben, die auf französischen Einfluß deuten. In Ungarn ist der Dom zu Fünfkirchen eine stattliche Pfeilerbasilika, gleich den meisten süddeutschen ohne Querschiff angelegt, mit drei Apsiden in einer Reihe.

Der Gewölbebau trug in Deutschland zuerst in den rheinischen Gegenden den Sieg über die flachgedeckte Basilika davon. Hier erstanden im Laufe des 11. Jahrhunderts eine Reihe großartiger Kathedralen (Bischofskirchen), die zur höchsten Anspannung der künstlerischen Kräfte Anlaß boten. Den Reigen eröffnet der Neu- und Erweiterungsbau des alten Doms zu Trier (vgl. Abb. 138) durch Erzbischof Poppo (1016), der sich allerdings bis gegen Ende des folgenden Jahrhunderts hinzog. Die Westfassade des zunächst noch flach eingedeckten Baus (Abb. 207) ist ein Muster ernster und ausdrucksvoller Frontbildung in ruhigen Massen und klarer, einfacher Gliederung. Weit spätere Formen zeigen die 1196 geweihte Ostapsis, sowie die bereits spitzbogigen Kreuzgewölbe des Innern. Die Entwicklung des durch den Gewölbebau bedingten gebundenen Systems lassen vor allem die drei Dome von Mainz, Speier und Worms verfolgen. Der Dom zu Mainz[1]) übertrifft bereits in seiner ersten Anlage als kolossale flachgedeckte Pfeilerbasilika mit zwei Chören, einem westlichen Querschiff, je zwei Türmen an den Seiten der Chöre, zwei Kuppeln über dem Querschiff und dem östlichen Chorraum jeden anderen romanischen Bau Deutschlands an Größe. 15 m beträgt die lichte Weite seines Hauptschiffes und 112 m im Innern die Länge des ganzen Baues. Nach einem Brande im Jahre 1081 fand eine Wiederherstellung statt, die allem Anscheine nach mit der vollständigen Einwölbung verbunden war (Abb. 210). Die jetzigen Gewölbe gehören übrigens einer späteren Restauration an, und die imposante Anlage und reiche Durchführung des westlichen Chores samt Querschiff ist eines der glän-

Abb. 211 Innenansicht des Doms zu Speier

[1]) *Fr. Schneider*, Der Dom zu Mainz. Mainz 1886. — *F. J. Schmitt*, Der Dom zu Mainz in frühroman. Zeit. Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. II. 1891.

zendsten Beispiele der Übergangsepoche. Dagegen lassen sich die östlichen Teile mit ihrer Apsis, den beiden Portalen und den beiden Rundtürmen, welche hier den Bau flankieren, auf den Bau des 11. Jahrhunderts mit großer Wahrscheinlichkeit zurückführen. Während das Äußere durch spätere Umbauten und Zutaten stark verändert ist, wirkt das Innere noch heute mit großartiger Einfachheit und Strenge und drückt in den Architekturformen des Langhauses den Gedanken des gebundenen romanischen Systems klar aus. Eine vollendetere Lösung der Aufgabe bietet aber der gleichzeitig oder noch etwas früher (ca. 1089—1100) erbaute Dom zu Speier.[1]) Dies herrliche Gebäude ist eines der schicksalsvollsten unter den Denkmalen des Mittelalters, eng verbunden mit der Größe und der Schmach Deutschlands. Von König Konrad II. angeblich an demselben Tage mit der obenerwähnten Abteikirche zu Limburg im Jahr 1030 gegründet, wurde es zur Begräbnisstätte der deutschen Kaiser bestimmt. Eine unter Chor und Kreuzschiff sich hinziehende ausgedehnte Krypta, die noch jetzt von der ursprünglichen Anlage ein würdiges Zeugnis ablegt, enthielt diese geweihte Gruft. Unter Heinrich IV. wurde der gewaltige Bau, der bei einer Mittelschiffsbreite von 14 m eine innere Gesamtlänge von 114 m mißt (vgl. den Grundriß Abb. 209), vollständig eingewölbt und dabei so gut wie von Grund aus erneuert. Dieser Bauperiode, welche als die für den Innenbau (Abb. 211) entscheidende betrachtet werden muß, gehört die Disposition der Mittelschiffspfeiler an; doch hatten diese ursprünglich sämtlich die Gestalt der jetzigen Zwischenpfeiler (Abb. 208*b*), während die stärkeren Vorlagen der Hauptpfeiler mit den übereinander gestellten Halbsäulen erst in einer dritten Bauperiode (bis ca. 1200) angefügt wurden, als man höhere Gewölbe einzog und zu diesem Zwecke auch die Umfassungswände erhöhte; damals entstand der zierliche Triforiengang, welcher den ganzen Bau unter der Dachkante umzieht und dem Äußeren einen so charakteristischen Schmuck verleiht. Verglichen mit Mainz (Abb. 208*a*, *b*), zeigt das System des Aufbaus in Speier größere Straffheit der Organisation und lebendigere Wirkung; in die von den Pfeilervorlagen getragenen Blendnischen sind auch die Fenster der Oberwand einbezogen. In der malerischen Wirkung des Außenbaues steht der Dom von Speier, obwohl hier die doppelchörige Anlage fehlt, nicht hinter dem Mainzer zurück. — Im Jahre 1689



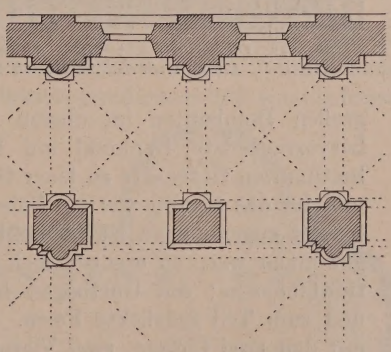


Abb. 212 System des Doms zu Worms

[1]) *W. Meyer-Schwartau*, Der Dom zu Speier und verwandte Bauten. Berlin 1893.

durch die Mordbrenner Ludwigs XIV. und dann wieder durch die Franzosen 1794 verwüstet, nachdem bereits 1772 eine Wiederherstellung im Sinne der Zeit begonnen hatte, ist der Dom zu Speier von 1820—1858 im Auftrag König Ludwigs I. von Bayern — nur teilweise glücklich — restauriert und mit einer neuen Vorhalle versehen worden.

Als drittes bedeutendes Denkmal dieser Gruppe ist der Dom von Worms zu nennen, ebenfalls seiner großartigen Anlage nach in den Hauptteilen ein Bau des 11. Jahrhunderts, aber im Laufe des folgenden umgebaut und 1181 geweiht. Gesamtform und Ausbildung des einzelnen weisen in ihren Hauptzügen bald auf den Mainzer, bald auf den Speirer Nachbar hin. Das System des Innern (Abb. 212) zeigt die Errungenschaften der Vorgänger im Sinne einer freieren und leichteren Wirkung nutzbar gemacht; Haupt- und Nebenpfeiler sind wesentlich verschieden gestaltet und auch die Wandflächen unter den Fenstern durch dekorative Nischen belebt. Für das Äußere (vgl. Abb. 184) ist wieder die Anlage doppelter Chöre mit zwei Kuppeln und vier runden Treppentürmen bezeichnend. Namentlich die westlichen Teile sind glänzende Beispiele des Übergangsstils.

Abb. 213 Inneres der Abteikirche zu Laach (nach Westen gesehen) (Nach einer Aufnahme der Meßbildanstalt)

Neben diesen drei großen Dombauten im oberen Rheingebiet ist die Abteikirche zu Laach das hervorragendste Denkmal am Mittelrhein. Doch steht sie dadurch in einem bestimmten Gegensatz zu jener Gruppe, daß hier das gebundene System aufgegeben und für das Haupt- wie die Nebenschiffe eine gleiche Anzahl rechteckiger Gewölbefenster angenommen ist (Abb. 213). Wenn dadurch auch größere Weiträumigkeit gewonnen war, so ergaben sich doch Übelstände für die Bildung der einzelnen Gewölbejoche; die Gurtbögen insbesondere erhielten verschiedene Scheitelhöhen und zum Teil gedrückte Form. Das wohlerhaltene Äußere der Kirche (Abb. 214) mit den zwei Chören, zwei Vierungs- und vier Flankentürmen und dem zierlichen, der Westseite vorgelegten Vorhofe („Paradies“) ergibt ein besonders reiches, malerisches Bild.

Das gleiche gilt von den Kirchen der alten Bischofsstadt Köln, hier hauptsächlich infolge der eigenartigen Gestaltung der Chorpartie. Vorbild war hierfür die Kirche St. Marien, auf der Stätte des alten römischen Kapitols errichtet und 1049 geweiht (Abb. 215). Dieser Epoche gehört im wesentlichen der Kern des

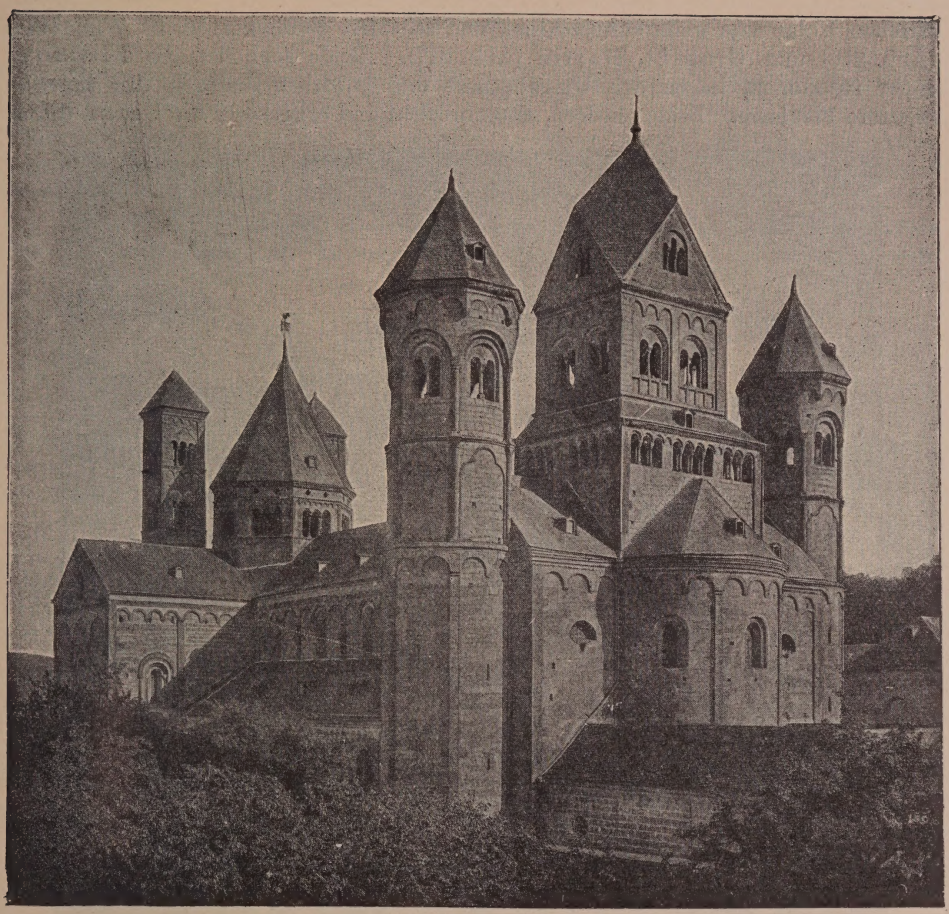


Abb. 214 Nordwestansicht der Abteikirche zu Laach
(Nach einer Aufnahme der Meßbildanstalt)

noch jetzt vorhandenen Baues an, nur die Überwölbung des Mittelschiffes und die oberen Teile im Chor und den Kreuzarmen zeigen die Formen des 13. Jahrhunderts. Der Chor und die beiden Kreuzarme sind im Halbkreis geschlossen und von niedrigen Umgängen umzogen, die nach dem höheren Hauptraum sich in Säulenstellungen öffnen. Die Wirkung des Innern, namentlich durch die zentralisierende Anlage der östlichen Teile getragen, ist eine feierliche und dabei lebendig malerische. — Die zentralisierende Behandlung der Chorpartie, die ihrer Grundform nach ja sicher auf hellenistisch-orientalische Dreikonchenanlagen (vgl. S. 22 und 97) zurückgeht, fand nun im Laufe des 12. Jahrhunderts an zwei anderen

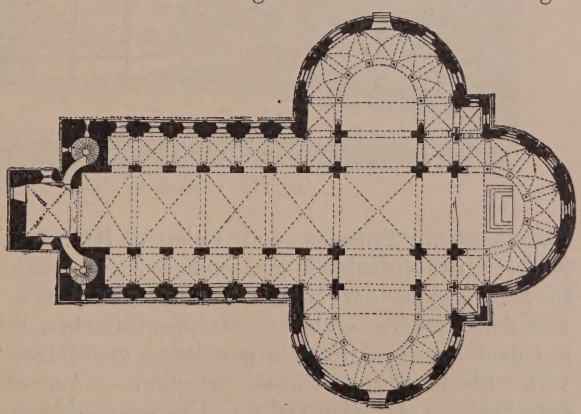


Abb. 215 Grundriß von St. Marien auf dem Kapitol zu Köln

Kirchen Kölns eine weitere Ausbildung und schärfere Betonung: an St. Aposteln (Abb. 216) und Groß-St.-Martin (Abb. 217). Beide schließen die Kreuzarme enger zusammen, lassen den Umgang fort und bewirken dadurch eine konzentriertere Planform. Beide gliedern, durchbrechen und erleichtern die Mauern durch

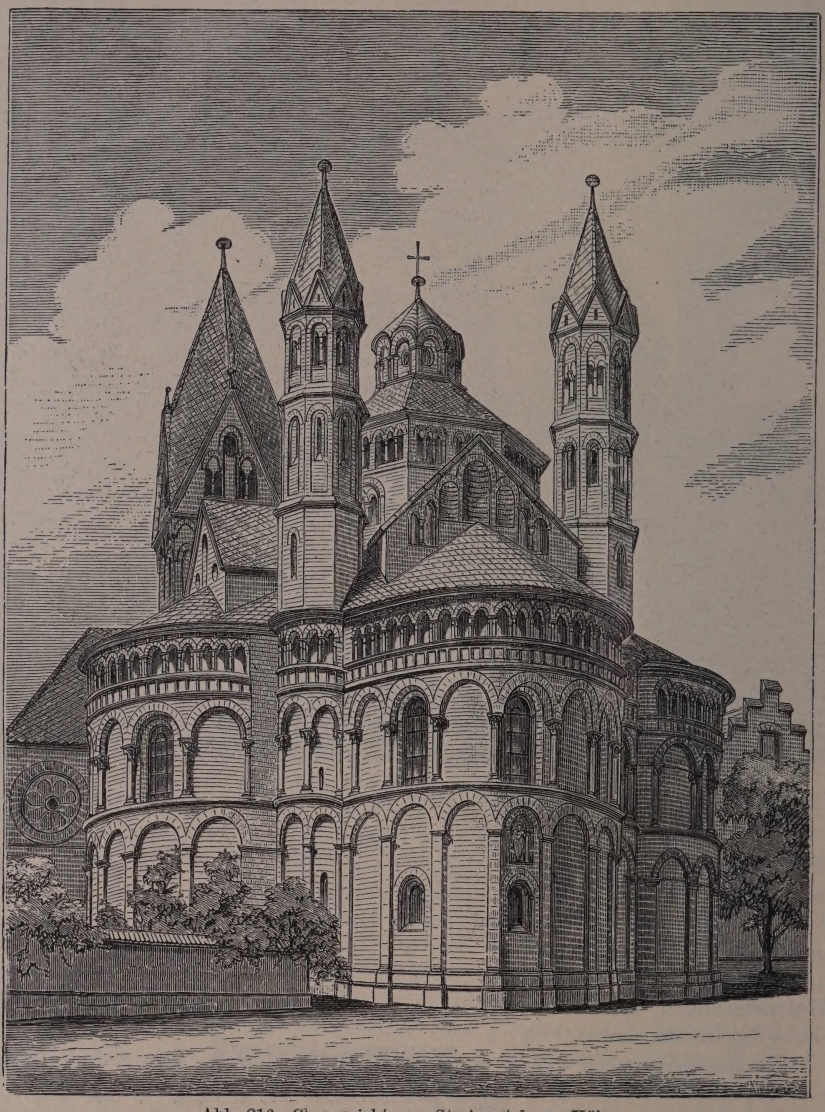


Abb. 216 Choransicht von St. Aposteln zu Köln

Wandnischen, Triforien und Galerien (vgl. Abb. 217), beide lassen auch dem Äußeren die erdenklich glänzendste Ausstattung zuteil werden. Aber während in St. Aposteln der Mittelbau des Querschiffes eine breite achteckige Kuppel mit flankierenden schlanken Treppentürmchen erhält, steigt bei Groß-St.-Martin auf dem Kreuzesmittel ein gewaltiger viereckiger Turm empor, auf dessen Ecken vier schlanke Treppentürme vortreten. — Andere Bauwerke Kölns tragen bereits entschiedener das Gepräge der Übergangsepoche, namentlich in der Vermischung

des Spitzbogens und Rundbogens und in anderen Detailformen. Das interessanteste unter ihnen ist die Kirche St. Gereon, deren Oberbau — auf den Grundmauern eines altrömischen länglichen Zehnecks — in dieser Zeit (1212—1227) vollständig erneuert wurde, nachdem bereits im 11. Jahrhundert ein östlicher Chorbau zwischen zwei Türmen an dieses ältere Polygon angefügt worden war.

Die weitere Umgebung Kölns ist reich an Denkmalen namentlich der Schlußepoche des Romanismus. In engem Zusammenhange mit dem charakteristischen

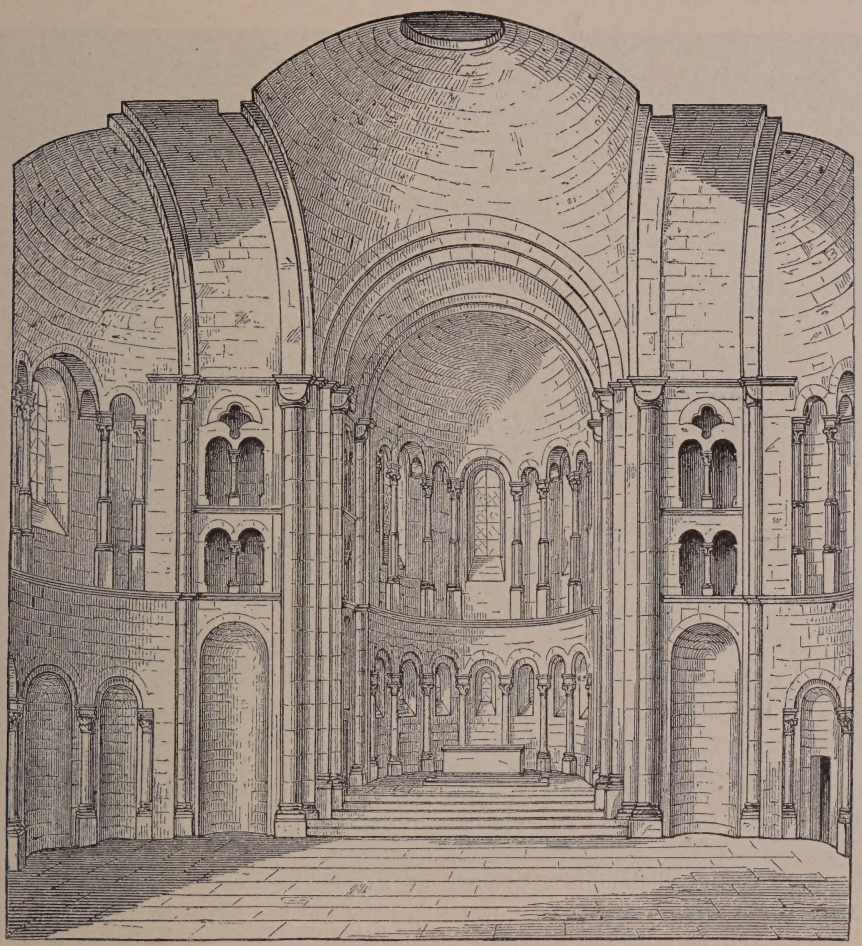


Abb. 217 Innenansicht des Chors von Groß-St.-Martin in Köln

Kölner Typus steht u. a. die interessante Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf bei Bonn, 1149—1151 als Grabkirche des Kölner Erzbischofs Arnold in Form eines griechischen Kreuzes mit hohem Vierungsturm errichtet, später durch den Ansatz eines Langhauses erweitert. Sie bietet ein anschauliches Beispiel für die in dieser Zeit häufiger auftretende Form der zweigeschossigen Grab- und Schloßkapellen (vgl. S. 158), in denen eine Öffnung im Fußboden die beiden Stockwerke miteinander verbindet (Abb. 218); angeblich diente das untere der Dienerschaft, das obere der Herrschaft beim Gottesdienst zum Aufenthalt. Die St. Godehardskapelle am Mainzer Dom (1135—1138) ist wohl das früheste Beispiel. In beiden Bauten

markiert eine zierliche Rundbogengalerie die Fußbodenhöhe des Obergeschosses, vielleicht ist daraus die rein dekorative Verwendung des Motivs an den Kölner Kirchen (vgl. Abb. 215) erst hervorgegangen. — Eine der originellsten Kompositionen und dabei eine der großartigsten war die zu Anfang dieses Jahrhunderts zerstörte, in einem grünen Waldtal des Siebengebirges als malerische Ruine liegende Abteikirche Heisterbach, 1233 vollendet, eine Zisterzienserstiftung, und gleich den meisten bedeutenderen Bauten dieses Ordens ein Werk voll scharf ausgeprägter Eigentümlichkeit. Besonders der Chor, von dem noch erhebliche Reste vorhanden sind, zeichnete

Abb. 218 Inneres der Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf bei Bonn

sich durch einen vollständigen Umgang aus, den eine Doppelstellung von Säulen gegen den Mittelraum abgrenzte und an den sich, in der Dicke der Mauer liegend, ein Kranz von halbrunden, abermals beträchtlich niedrigeren Kapellen anschloß. So stellte sich der Bau nach außen in mehrstöckiger pyramidaler Aufgipfelung dar. Ein mächtiges Langhaus mit zwei Kreuzschiffen und konsequent an den Langseiten durchgeführten Kapellenreihen schloß sich dem imposanten Chor an. Ungefähr derselben Zeit gehört der nicht minder großartige, dabei aber im Detail viel reichere Ausbau des Münsters zu Bonn, der mit seinem älteren Chor, seinen polygonen Querarmen und den fünf Türmen sich auch nach außen stattlich gliedert. Reich und originell sind auch kleinere Bauten dieser Zeit im Rheinlande gestaltet, wie die Pfarrkirchen zu Sinzig und Münstermaifeld, Boppard und Andernach, letztere (Abb. 219) das klassische Beispiel dieses Typus aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, ein stattlicher Bau im gebundenen System mit vier Türmen, zwei neben der Apsis und zwei im Westen. Während in den zwei

unteren Geschossen der Fassade noch die rheinische große Rundbogenblende herrscht (vgl. Abb. 215), beginnt der eigentliche Turmbau über reichem Rundbogenfries in den phantastischen Formen des Übergangsstils. Die Wölbungen des Innern führen bereits den Spitzbogen durch. — Am glänzendsten vertritt den rheinischen Übergangsstil der Dom zu Limburg a. d. Lahn, 1235 eingeweiht

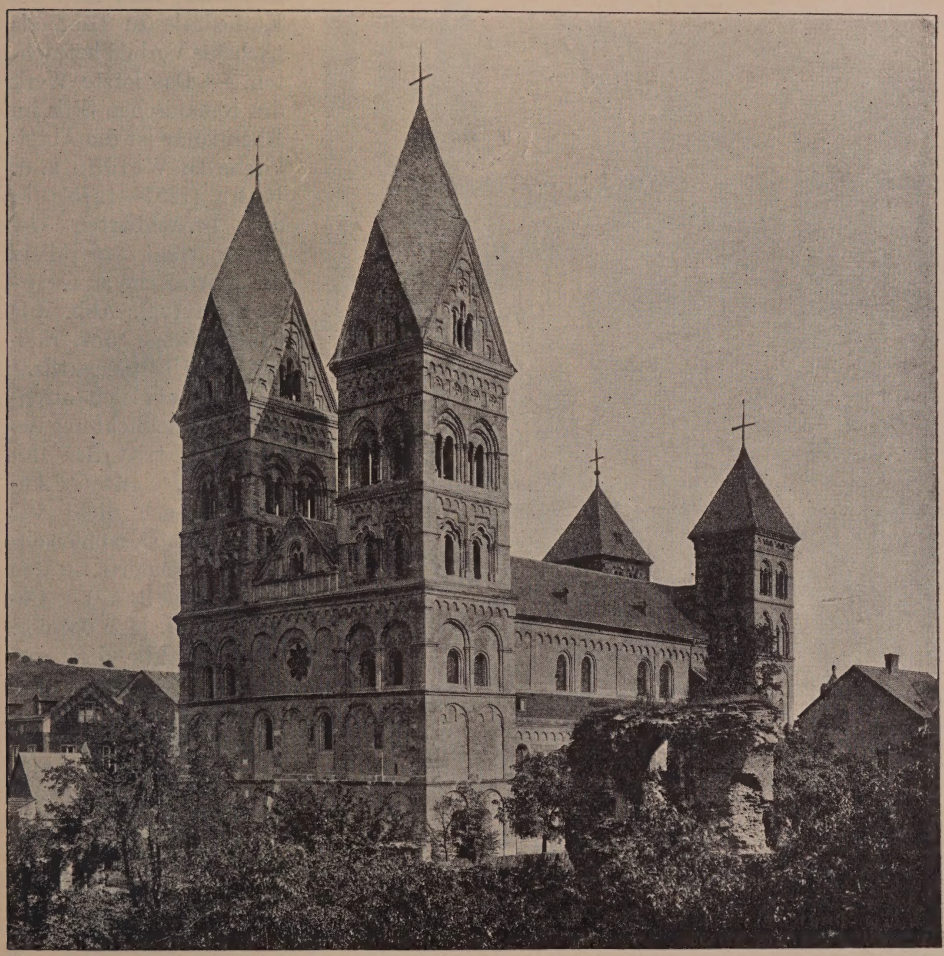


Abb. 219 Außenansicht der Pfarrkirche von Andernach
(Nach einer Aufnahme der Meßbildanstalt)

(Abb. 220, 221). Bei mäßigen Dimensionen — die ganze Länge im Innern beträgt nur gegen 55 m, die Breite des Mittelschiffs 8 m — ist das innere System des Aufbaues so lebendig gegliedert und das äußere durch zwei mächtige Westtürme, einen stattlichen Kuppelturm auf dem Kreuzschiff und vier schlanke Treppentürme an den Ecken der Kreuzarme so überreich gestaltet, daß kaum ein anderer deutscher Bau an Pracht und malerischer Wirkung sich damit messen kann. Im Innern (Abb. 220) erscheinen die Wände — auch im Chor, der mit einem Umgang versehen ist — durch eine dreifache Übereinanderordnung von Spitzbögen (in den Arkaden, Emporen und einem Triforiengang) fast völlig aufgelöst, werden aber von den durchlaufenden, reich gegliederten Pfeilern in vertikaler

Hinsicht energisch zusammengehalten; herrliche Wirkung erzielt die Durchführung dieses Systems auch in den Kreuzarmen. Das Äußere (Abb. 221) mit seiner Siebenzahl der Türme bringt die zentralistische Tendenz der ganzen Anlage imposant zur Geltung. Die Anordnung der Fassade mit dem Radfenster und der kleinen Blendbogengalerie darunter ist wie das ganze System des inneren Aufbaus französierend; man darf die Kathedrale zu Laon als nächstes Vorbild betrachten. — Das letzte Werk des romanischen Stils im Rheinlande ist die Abteikirche zu Werden a. d. Ruhr (1257—1275); in den benachbarten Gebieten trägt vor allem die Pfarrkirche zu Gelnhausen (vgl. Abb. 191) das Gepräge des rheinischen Übergangsstils.

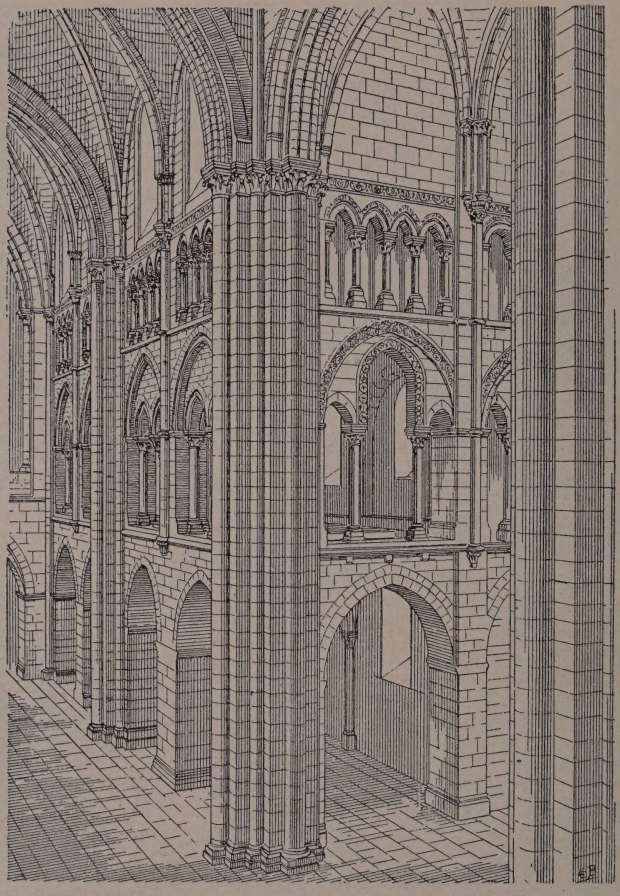


Abb. 220 Innenansicht des Doms zu Limburg
(Nach Dehio und v. Bezold)

In ungleich strengerer und schlichterer Behandlung tritt der Gewölbebau, allem Anscheine nach nicht vor den letzten Dezennien des 12. Jahrhunderts, in den westfälischen[1]) Gegenden auf. Man begnügt sich hier mit dem einfachsten Ausdruck des Notwendigen, weist in der Regel reicheren Schmuck ab, sucht aber den struktiv wichtigen Gliedern, namentlich den Pfeilern, eine möglichst lebendige und klare Gestaltung zu geben. Am Dom zu Soest tritt die Wölbung noch in romanischer Epoche zu dem ursprünglich flachgedeckten Langhaus hinzu, und eine ebenfalls der Schlußperiode angehörende ausgedehnte westliche Vorhalle mit mächtigem Turmbau steigert den Eindruck des Ganzen zu imposanter Wirkung (Abb. 222). Die Übergangsepoche ist durch den Umbau des Domes zu Osnabrück und noch viel bedeutsamer durch den Dom zu Münster, der von 1225—1261 erneuert wurde, vertreten. Weitgespannte kühne Gewölbe, doppelte Querschiffe und ein Umgang um den polygonalen Chor, dessen Oberwand ein Triforium hat, geben diesem Bau ein ebenso klares als energisches Gepräge ernster Großartigkeit.

An anderen Kirchen Westfalens kommt ein neues konstruktives System zur Anwendung: die Hallenkirche. Die Seitenschiffe werden beinahe bis zu

[1]) *W. Lübke*, Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Leipzig 1853.

gleicher Höhe mit dem Mittelschiff emporgeführt, so daß die oberen Lichtwände des letzteren wegfallen und der ganze Innenraum einen einheitlichen, hallenartigen

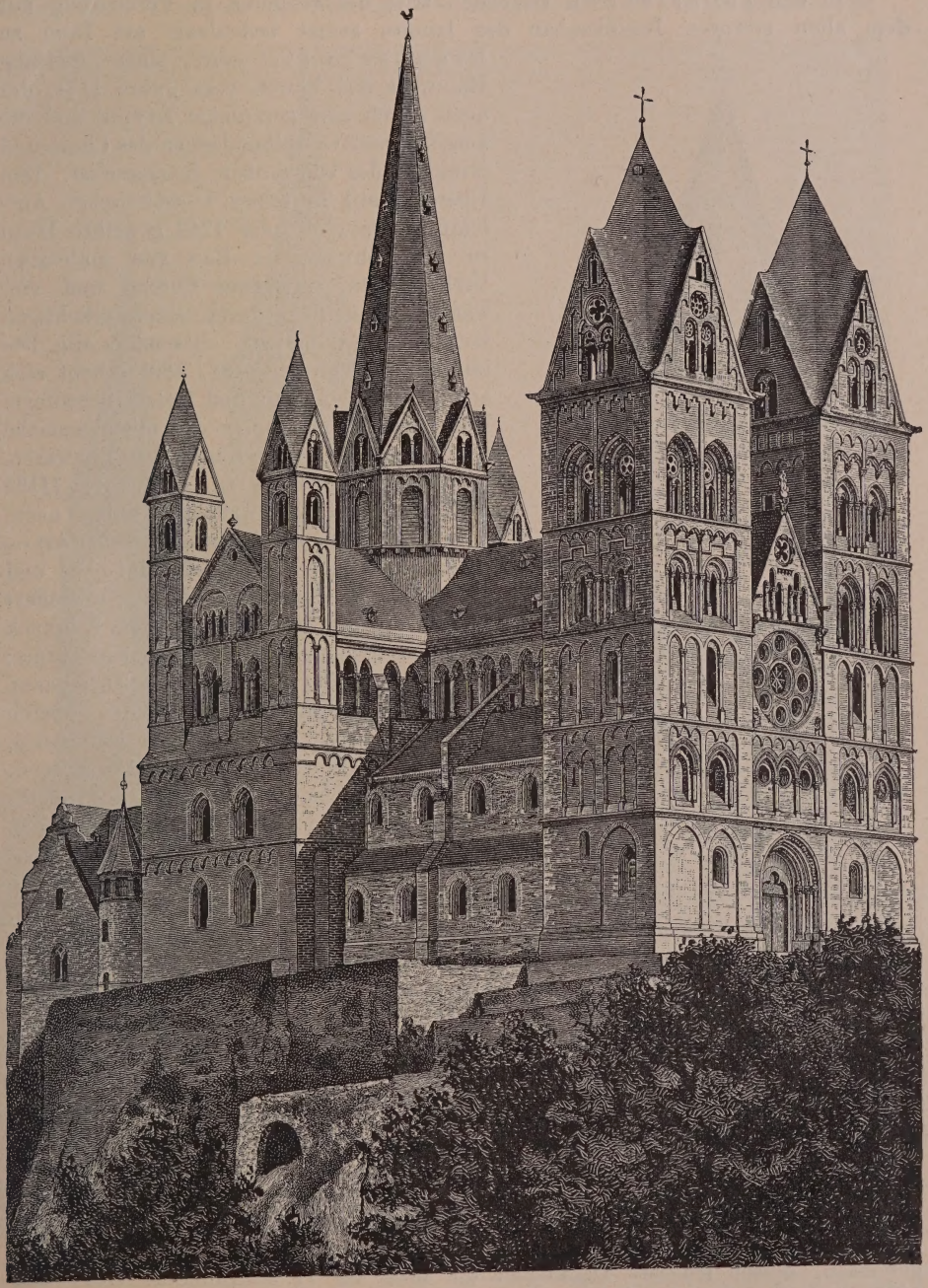


Abb. 221 Außenansicht des Doms zu Limburg (Nach Dohme)

Charakter erhält. Zu den bedeutendsten dieser Hallenkirchen gehören das Münster zu Herford und der Dom zu Paderborn, zu den zierlichsten und

elegantesten die Kirche zu Methler, letztgenannte obendrein in dem geradlinig geschlossenen Chor eine besondere westfälische Anordnung bewahrend.

In den sächsischen Gegenden tritt die Wölbung in Verbindung mit dem alten strengen Basilikenbau des Landes zuerst bedeutsam am Dom zu Braunschweig auf, einer Stiftung Heinrichs des Löwen vom Jahre 1171, der auch durch eine geräumige Krypta und die ausgedehnten Gewölbmalereien des Chors und Kreuzschiffes von großem Interesse ist. Den Übergangsstil in feiner künstlerischer Ausbildung bezeichnet der 1242 geweihte Dom zu Naumburg, ein Bau von maßvollen Verhältnissen, mit zwei Chören und vier Türmen, außerdem durch einen prächtigen Lettner ausgezeichnet. Besonders die Detailbildung (vgl. Abb. 188, 189) erhebt sich hier zu hoher Anmut und freiem Schwunge. Den Gipfel erreicht aber der mitteldeutsche Übergangsstil in einem fränkischen Bauwerke, dem herrlichen Dom zu Bamberg (1185 bis 1237) [1]) (Abb. 223). Seiner Anlage nach, mit zwei Chören und — in süddeutscher Art — einem westlichen Querschiff, einfacher und ernster als die rheinischen Bauten, wetteifert er mit diesen durch den reichen Schmuck der Chorpartie und der vier schlanken Türme; in der Gestaltung des westlichen Turmpaars, mit offenen Ecktürmchen in den oberen Geschossen, macht sich, wie in Naumburg, der Einfluß französischer Vorbilder geltend. Weit schlichter ist die Behandlung des Innern, das mit seinen breiten Pfeilern und wuchtigen Rippengewölben einen beinahe schwerfälligen Eindruck hervorbringt, übrigens durch eine Wiederherstellung arg geschädigt worden ist.

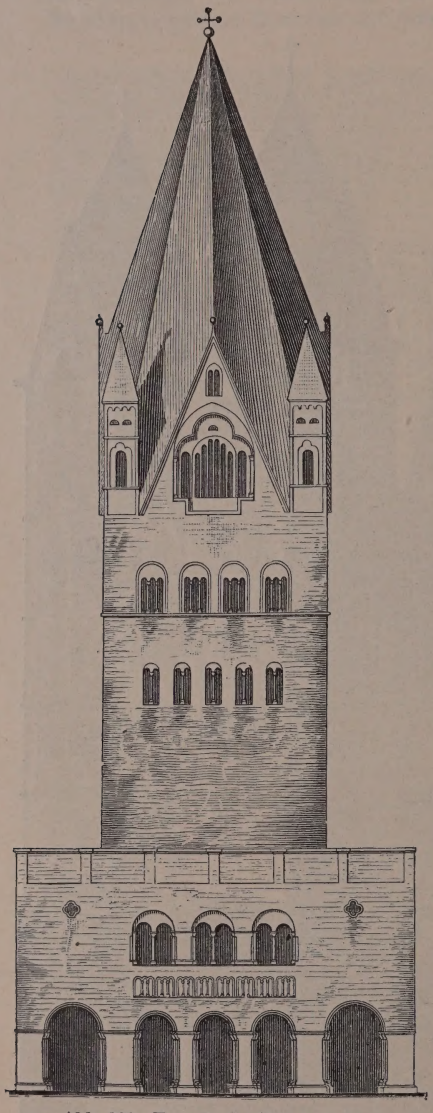


Abb. 222 Fassade des Doms zu Soest

Unter den gewölbten Kirchen des südlichen Deutschlands ist zunächst als interessanter Bau die Michaelskirche zu Altenstadt in Bayern zu nennen, ohne gebundenes System, in schlichten, streng romanischen Formen, aber mit einem zierlich ausgebildeten Westportal; im Chor schließen alle drei Schiffe in gleicher Höhe mit drei nebeneinander stehenden Apsiden, und über den Enden der Seitenschiffe erheben sich zwei viereckige Türme. In Schwaben ist vielfach der von der Hirsauer Kongregation des Cluniazenserordens eingeführte Bautypus vorbildlich geworden, dessen früheste Denkmäler die noch im 11. Jahrhundert (1071 und 1091) vollendeten flachgedeckten Ordenskirchen St. Aurelius (vgl. Abb. 162) und St. Peter (vgl. Abb. 165) in Hirsau waren. Charakteristisch für den Hirsauer

[1]) *O. Aufleger* und *A. Weese*, Der Dom zu Bamberg. München 1897. (Lichtdrucktafeln.)

Typus [1]) ist die Anordnung von Nebenchören (den Seitenschiffen entsprechend), der Fortfall der Krypta und vor allem die Anlage einer Vorhalle vor oder zwischen dem Turmpaar im Westen, die sich zuweilen zu einer ganzen Vor-

Abb. 223 Nordostansicht des Doms zu Bamberg

kirche erweitert. Diese bewegte Ausgestaltung der Chorpartie, wohl auch durch zwei Türme in den Winkeln zwischen Lang- und Querhaus bereichert, unterscheidet noch die stattliche gewölbte Pfeilerbasilika der Stiftskirche St. Vitus

[1]) *F. H. Baer*, Die Bauschule des Klosters Hirsau.

zu Ellwangen[1]) aus der Spätzeit des 12. Jahrhunderts deutlich von der einfacheren süddeutschen Bauweise (vgl. Abb. 179). Auch auf die Klosterkirchen anderer Orden, wie der Benediktiner zu Alpirsbach (vgl. Abb. 170, 183) und Königslutter (Abb. 224), wurde der Hirsauer Typus ganz oder teilweise übertragen, so wie er auch in der Anlage und vielen Details von Paulinzelle und Thalbürgel (vgl. S. 173 f.) nachwirkt. Eine in schweren Formen ausgeführte dreischiffige Halle, nach Art der Hirsauer Vorkirchen, legt sich auch bei der interessanten Klosterkirche zu Denkendorf (um 1180) noch vor den einer älteren Bauperiode entstammenden Westturm (Abb. 225).

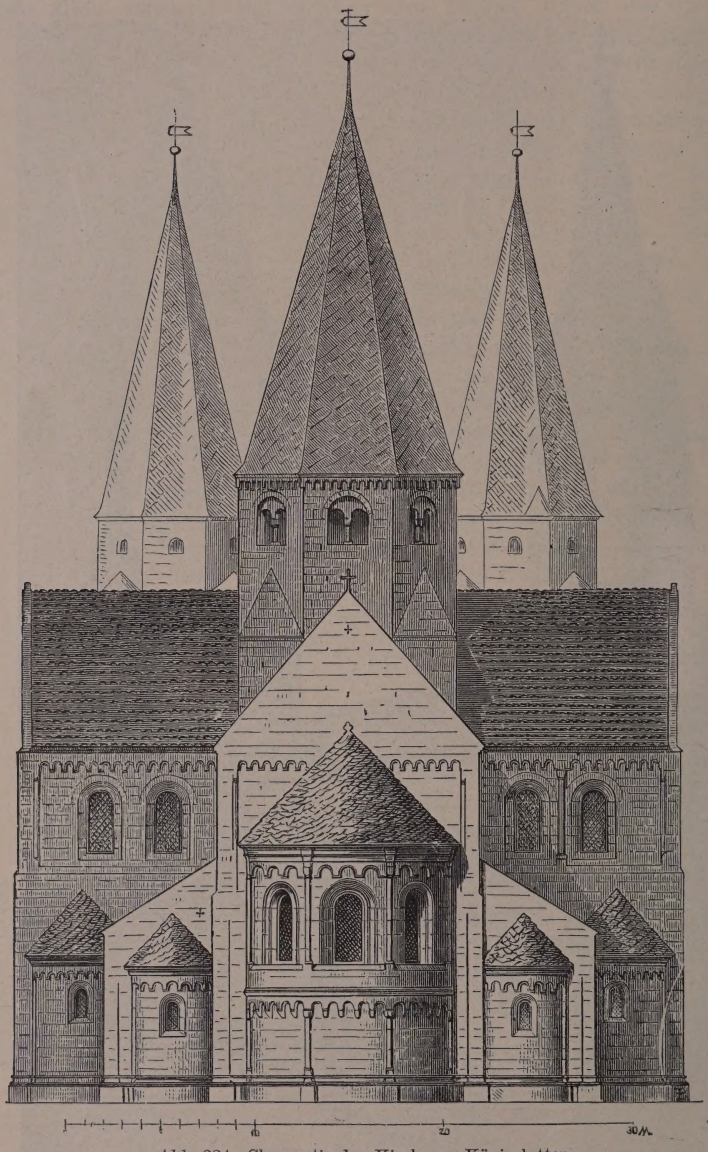


Abb. 224 Chorpartie der Kirche zu Königslutter

In der Schweiz[2]) steht als bedeutendes Werk der Übergangsepoche das Münster zu Basel da, freilich in gotischer Epoche zu einem fünfschiffigen Bau erweitert.[3]) Sein polygoner Chor mit Umgang, seine Triforien über den Arkaden des Langhauses sind unverkennbare Zeugnisse der romanischen Spätzeit. Strenger und früher, noch vom Ende des 12. Jahrhunderts, ist das Großmünster in Zürich (Abb. 226),

[1]) *F. J. Schwarz*, Die ehemalige Benediktiner-Abteikirche zum hl. Vitus in Ellwangen. Stuttgart 1882.

[2]) *R. Rahn*, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876.

[3]) Baugeschichte des Basler Münsters, herausgegeben vom Basler Münsterbauverein (mit zahlreichen Aufnahmen). Basel 1895.

dessen etwas späterer Kreuzgang ein Beispiel ebenso reicher als in der Formgebung und der Komposition phantastischer Ornamentik bietet.

Früh und bedeutend tritt der Gewölbebau an den Monumenten des Elsaß[1]) auf, die eine ebenso anziehende als merkwürdige Gruppe bilden. Entsprechend der geographischen Lage des Gebiets kreuzen sich hier rheinische und französische, insbesondere burgundische Einflüsse; aber auch von Norditalien her sind einzelne Elemente in die bauliche Gestaltung der Kirchen aufgenommen worden. Während sonst z. B. in dieser ernsten und großartigen Architektur die Westfassade besonders eindrucksvoll aus Säulenhalle, Giebeln und Türmen sich aufbaut — am stattlichsten in Maursmünster — ist sie in Rosheim offenbar nach lombardischen Vorbildern turmlos und ganz schlicht nur mit großen Rundbogenmotiven und phantastischem Bildwerk ausgestattet. Hier tritt im Innern auch regelmäßiger Stützenwechsel ein, während die meisten übrigen Kirchen kreuzförmige Pfeilerbasiliken sind. Auf dem Querschiffe steigt in Rosheim u. a. ein achteckiger Turm auf. Bei der Abteikirche von Murbach (Abb. 227), von der nur die Osthälfte erhalten ist, gipfelt der imposante Aufbau der Chorpartie in zwei durch ein Satteldach verbundenen Querhaustürmen. Bereits mit spitzbogigen Arkaden in den zierlicheren Formen des Übergangsstils ist die Fideskirche zu Schlettstadt ausgeführt. An der Westseite liegt eine hübsche Vorhalle zwischen zwei Türmen; auf dem Querschiff erhebt sich ein dritter, achteckiger Turm. Ähnliche Turmanlage, die sich aber an der Westseite als offene dreischiffige Vorhalle malerisch wirksam gestaltet, hat die Kirche zu Gebweiler, deren innere Anlage ebenfalls der in Schlettstadt entspricht, nur

Abb. 225 Vorhalle der Klosterkirche zu Denkendorf

[1]) *A. Woltmann*, Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß. Leipzig 1876.

daß die Pfeiler noch reicher entwickelt sind und auch in den Gewölben der Spitzbogen herrscht. Ein eleganter Chor derselben Epoche hat sich an der Kirche zu Pfaffenheim erhalten. In Straßburg sind endlich die östlichen Teile und das mächtige Querschiff des Münsters Arbeiten der romanischen Übergangszeit, und derselben Epoche gehört ebendort Querschiff und Chor der Stephanskirche an, deren Schiffbau nur noch die Umfassungsmauern und das Westportal gerettet hat.

Besonders reich und glänzend hat sich gerade die letzte Epoche des Romanismus in den österreichischen Ländern ausgeprägt und namentlich in der ornamentalen Durchbildung eine bemerkenswerte Fülle von Phantasie entwickelt. In Wien zählt die Fassade der Stephanskirche mit der reichen „Riesenpforte“,

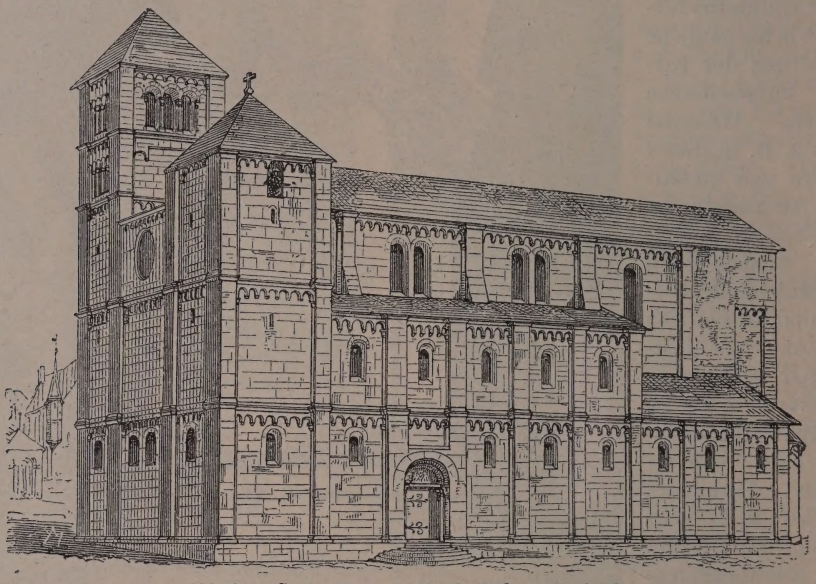


Abb. 226 Großmünster in Zürich (früherer Zustand)

sowie der edle Schiffbau der Michaeliskirche hierher. Ein bedeutendes Denkmal des streng, aber konsequent entwickelten romanischen Gewölbebaues ist die Zisterzienserkirche zu Heiligenkreuz, obendrein durch einen glänzenden Kreuzgang ausgezeichnet, im Chor nachmals umgebaut und erweitert. Völlig dem Übergangsstil gehört eine andere ansehnliche Kirche desselben Ordens, zu Lilienfeld, deren Gewölbanlage mit Anwendung des Spitzbogens schon zu freierer Anordnung vorgeschritten ist und deren Chor einen großartig wirksamen, die erste Anlage beträchtlich steigernden Umbau späterer Zeit aufweist. Auch hier erhöht ein Kreuzgang von noch reicherer Ausbildung den Glanz dieser prächtigen Klosteranlage. Ein dritter, den beiden genannten völlig ebenbürtiger Kreuzgang, ebenfalls aus spätromanischer Epoche, ist der des Zisterzienserstiftes Zwetl. — Unter den Klosterkirchen Mährens hat die der Benediktinerabtei Trebitsch (ca. 1230—1245 erbaut) den Spitzbogen an Arkaden und Wölbungen bereits konsequent durchgeführt (Abb. 228), nur an Fenstern und Portalen teilt er die Herrschaft mit dem Rundbogen. Die hohen kuppelartigen Wölbungen des Chors werden von Strebemauern widerlagert, die unter den Dächern der Seitenschiffe verborgen bleiben. Die überaus reiche, ja üppige Ornamentik des Baues gipfelt in dem an der Nordseite liegenden Hauptportal, das, noch rundbogig geschlossen und mehr breit als schlank emporstrebend, mit seinen Säulen, seinen mit Linear- und Pflanzenornament

reichbedeckten Pfeilerecken und Archivolten sich den prächtigsten Leistungen des Romanismus anschließt. Ein anderes mährisches Denkmal, die Zisterzienser-Nonnenkirche zu Tischnowitz, gegen 1238 vollendet, zeigt den völlig durch-

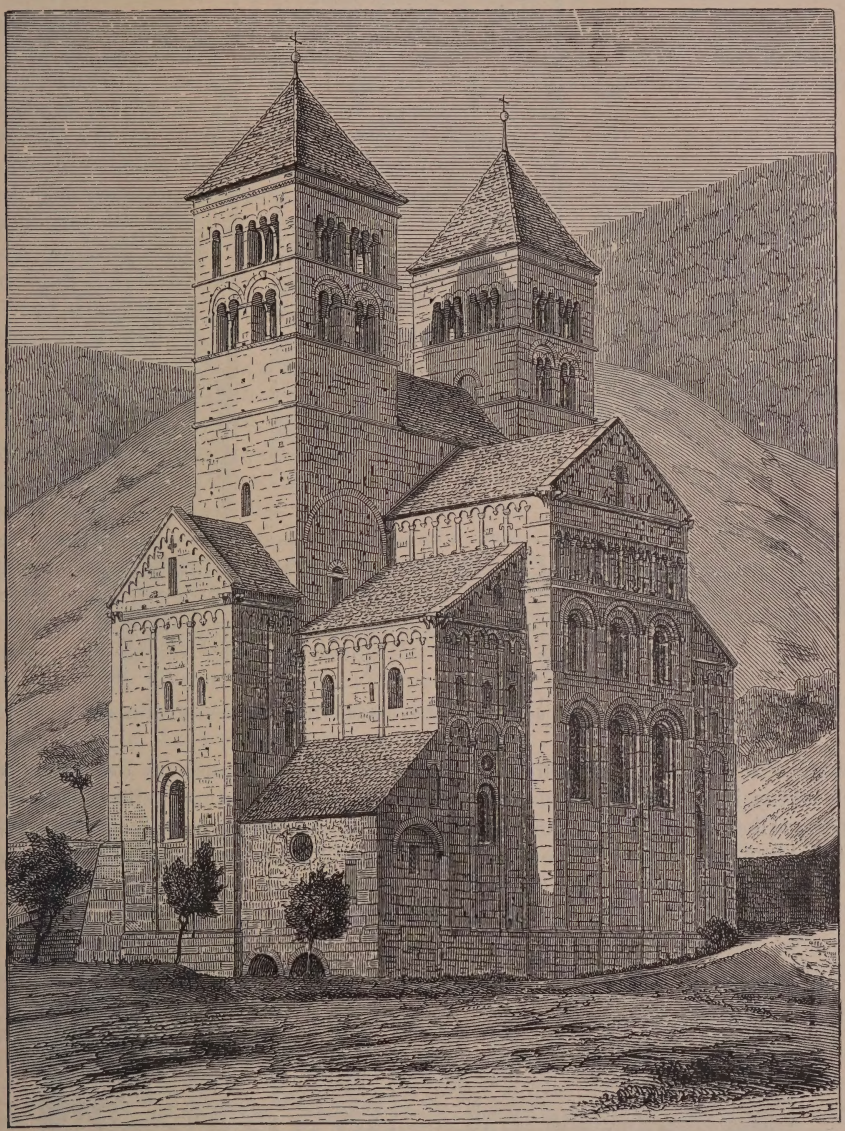


Abb. 227 Abteikirche zu Murbach

gebildeten Übergangsstil bei einfacher Anlage und der diesem Orden eigenen Strenge der Ausführung. Dagegen findet sich hier ein edel entwickelter Kreuzgang und ein westliches Kirchenportal, das an Eleganz der Verhältnisse und glänzendem Reichtum der fein stilisierten Laubornamente und des hinzugefügten statuarischen Schmuckes das Trebitscher Portal noch bei weitem übertrifft (Abb. 229).

Bis tief nach Ungarn und Siebenbürgen hinein finden wir diesen prächtigen Stil verbreitet, und erst der Gebirgsstock der transsylvanischen Alpen hat ihm eine

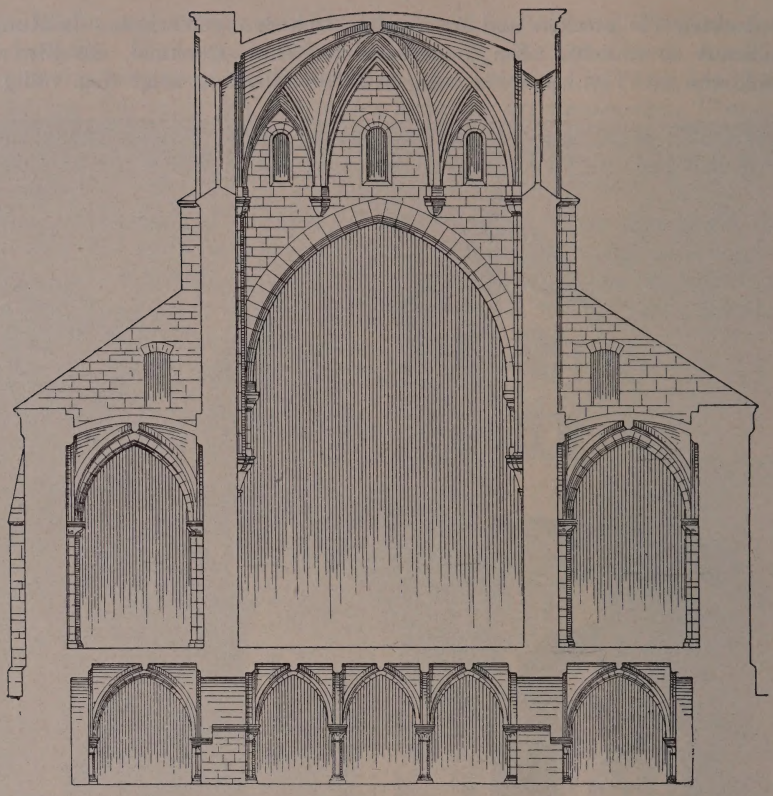


Abb. 228 Querschnitt der Kirche zu Trebitsch (Nach Dehio und v. Bezold)

Grenzscheide gegen den Byzantinismus gezogen. Das Hauptwerk der ungarischen Architektur ist die Kirche von Ják (vgl. Abb. 164), ein durchgeführter Gewölbebau der Übergangsepoche, von edlen Verhältnissen, dessen schmuckreiches Westportal mit den bereits erwähnten Portalen von Wien, Trebitsch und Tischnowitz an Reichtum wetteifert, an origineller Anlage sie alle überbietet. Siebenbürgen endlich hat im Dom zu Karlsburg einen im einfach-klaren System der

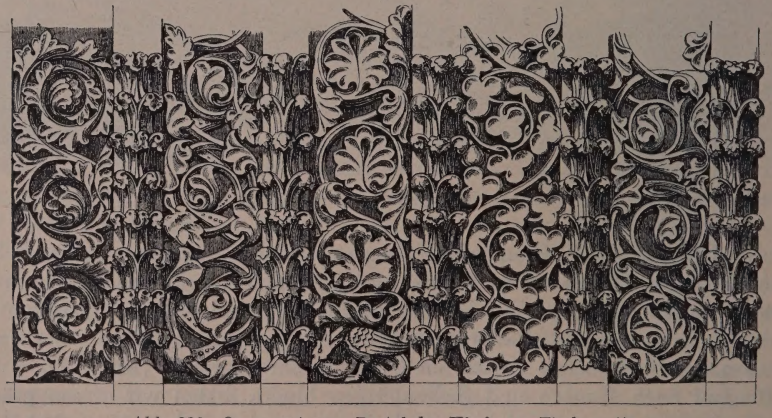


Abb. 229 Ornament vom Portal der Kirche zu Tischnowitz

mitteldeutschen Denkmäler, namentlich der Dome zu Naumburg und Bamberg, durchgeführten Gewölbebau von edlen Verhältnissen und fein entwickelter Gliederung, die durch maßvolle, aber doch würdige Dekoration noch wirksamer hervorgehoben wird.

Eine für sich durchaus gesonderte Gruppe bilden die Bauwerke der deutschen Nordostlande.[1]) Lange Zeit, nachdem das westliche, südliche und mittlere Deutschland bereits einen hohen Grad von Entwicklung erreicht hatte, verharrten diese von slawischen Stämmen bewohnten Gegenden noch feindlich gegen die christlich-germanischen Kulturbestrebungen. Erst im Laufe des 12. Jahrhunderts gelang es, das Christentum auch in diesen Gebieten dauernd zu befestigen und durch deutsche Kolonisten einer neuen Gestaltung des Lebens Bahn zu brechen. Für die baulichen Unternehmungen wurden nun die Formen des entwickelten romanischen Stiles maßgebend, die um jene Zeit in den benachbarten sächsischen Ländern herrschten. Da aber die Natur dem norddeutschen Tieflande den gewachsenen Stein versagt hat, so mußte man zu einem Ersatz greifen. Zuerst versuchte man die über die ganze norddeutsche Ebene verstreuten erratischen Granitblöcke zum Bauen zu verwenden. Allein das wegen seiner Härte schwer zu bearbeitende Material lieferte nur plumpe, unerfreuliche Resultate, und so begann man Ziegel zu formen und zu brennen und damit die Gebäude aufzuführen. So gibt der Backsteinbau der gesamten Architektur dieser Länderstrecken seine Signatur. Da die Backsteine aber nur in mäßiger Größe hergestellt werden konnten, so wurde dadurch jedes kräftigere Ausladen der Glieder gehindert und der Trieb nach künstlerischer Gestaltung auf den Flächenschmuck eingeschränkt, wobei dann farbig glasierte Steine manchmal die malerische Wirkung erhöhen. Im Äußern und im Innern blieben die Gebäude unverputzt im Rohbau stehen und machen kraft der ruhigeren, massenhafteren Anlage und des gedämpften Farbentons einen ungemein ernsten, würdigen Eindruck. Aber auch für die Detailbildung ergab sich manche Besonderheit. Die Säulenbasilika wurde nur selten angewandt, der Backstein verwies auf den Pfeilerbau, der bald durch Halbsäulen und andere Glieder eine lebendigere Ausgestaltung erhielt. Dabei wurden dann die Basen vereinfacht und die Kapitelle ziemlich hart aus der Würfelform in die Trapezform übersetzt (Abb. 230). Manchmal freilich nahm man für diese Details den Haustein

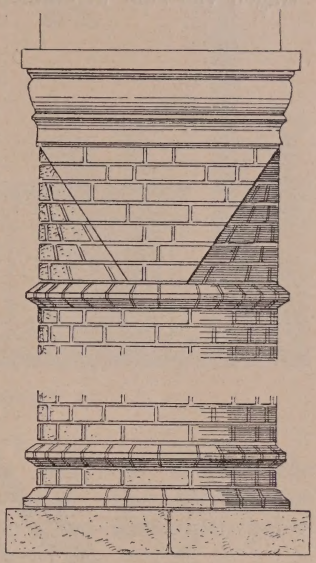


Abb. 230
Backsteinpfeiler mit Trapezkapitell
(Nach Dehio und v. Bezold)

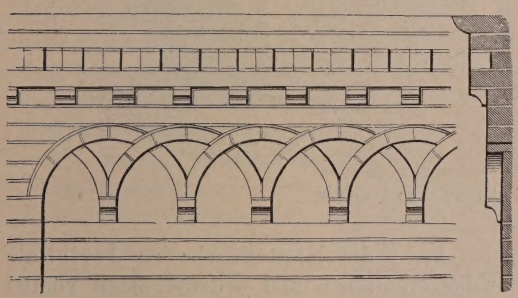


Abb. 231 Bogenfries aus Backstein (Jerichow)

[1]) *F. v. Quast*, Zur Charakteristik des älteren Ziegelbaues in der Mark Brandenburg. Deutsches Kunstblatt 1820. — *F. Adler*, Mittelalterliche Backsteinbauwerke des preuß. Staates. Fol. Berlin 1850 ff.

zu Hilfe. Am Äußeren sind es namentlich die Friese und Gesimse, in denen sich die bescheidene, aber durch ihren naiven Charakter anziehende Formenwelt des Backsteinbaus ausspricht. An Stelle des einfachen Rundbogenfrieses tritt oft eine zierliche Reihe sich durchschneidender Bögen (Abb. 231). Rautenförmige Friese und Stromschichten (aus übereckgestellten einzelnen Steinen, vgl. Abb. 180) zusammen mit kleinen Konsolen und in Formen gepreßten Ornamentstücken tragen viel zum wirksamen Abschluß der ruhigen Flächen bei.

Abb. 232 Klosterkirche zu Jerichow

Unter den vorhandenen Denkmalen steht die Klosterkirche zu Jerichow in der Altmark (Abb. 232) als eins der besterhaltenen und bedeutendsten voran: eine streng entwickelte, flachgedeckte Säulenbasilika mit Querschiff und dreiteiligem Chor, die ausgedehnte Krypta mit Sandsteinsäulen, der ganze Außenbau trefflich ausgeführt, Friese und Gesimse reich durchgebildet, der Westbau von zwei schlanken Türmen eingeschlossen. Der Bau ist im Anschluß an das Hirsauer System (vgl. Abb. 224) um die Mitte des 12. Jahrhunderts errichtet, nach 1200 aber teilweise erneuert worden. Als einfache, ursprünglich flachgedeckte Pfeilerbasilika gibt sich der später überwölbte und veränderte Dom zu Brandenburg zu erkennen, der ebenfalls eine Krypta von Hausteinen hat. Einen konsequent

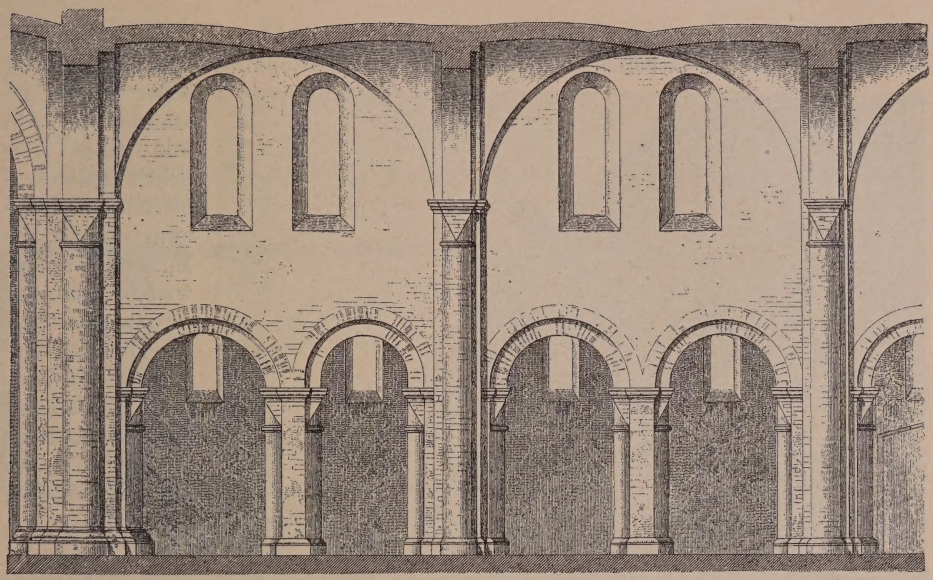


Abb. 233 System der Klosterkirche zu Diesdorf

durchgeführten, noch rein romanischen Gewölbebau zeigt die Klosterkirche zu Arendsee sowie die Nonnenkirche zu Diesdorf, eine kreuzförmige Basilika mit edel durchgebildeten Pfeilern, die Vorlagen von Halbsäulen haben (Abb. 233). Dagegen neigt sich der ebenfalls im gebundenen System gewölbte Dom zu Ratzeburg, der stattlichste Bau in den nordelbischen Gegenden, bereits den Formen des Übergangsstiles zu und weist in seiner Anlage genaue Übereinstimmung mit dem Braunschweiger Dome auf. Den eigentlichen Übergangsstil vertreten dann eine Reihe stattlicher Zisterzienserkirchen, wie Zinna (1170—1216), Dobrilugk, Chorin, Lehnin u. a., die aber meist gotisch weitergebaut oder erneuert wurden.

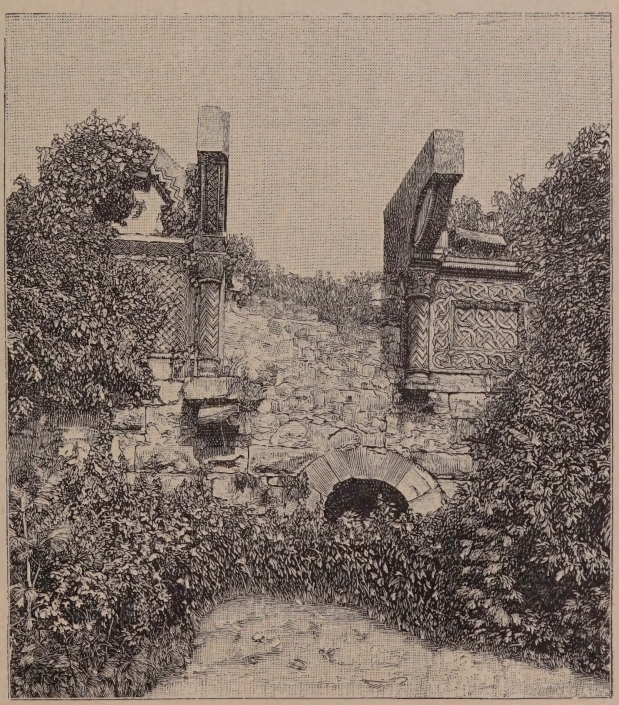


Abb. 234 Aus dem Kaiserpalast zu Gelnhausen

Von romanischen Profanbauten, deren allgemeine Grundzüge oben (S. 165) dargelegt wurden, haben sich in Deutschland nur wenige so vollständig erhalten, daß sich ein

sicheres Urteil über ihren einstigen Bestand ermöglicht. Sie sind am zahlreichsten in den altsächsischen Landen, wo die Stadtapotheke zu Saalfeld sogar ein — restauriertes — Abbild eines zierlichen spätromanischen Wohnhauses bietet. Die Burg Dankwarderode zu Braunschweig, von Heinrich dem Löwen um 1166 bis 1172 erbaut, ist größtenteils erneut, aber auf alten Grundlagen, und vermag von dem Komplex eines Fürstenschlosses aus der Blütezeit des romanischen Stils eine lebendige Vorstellung zu geben. Schlicht und streng erscheint unter modernen Zutaten der alte Bau der Kaiserpfalz von Goslar, prächtig und in den reifen Formen des 12. Jahrhunderts restauriert das „Landgrafenhaus" der Wartburg, im ganzen der besterhaltene und umfangreichste romanische Palas auf deutschem Boden (Abb. 235). Weniger durch Größe als durch künstlerischen Adel der Formen und Meisterschaft der Einzelausführung ragt, leider nur in Trümmern erhalten, die Kaiserpfalz von Gelnhausen hervor, deren Bau vielleicht noch von Friedrich I. begonnen wurde (Abb. 234); unter dessen Nachfolger wurde die einst kaum minder

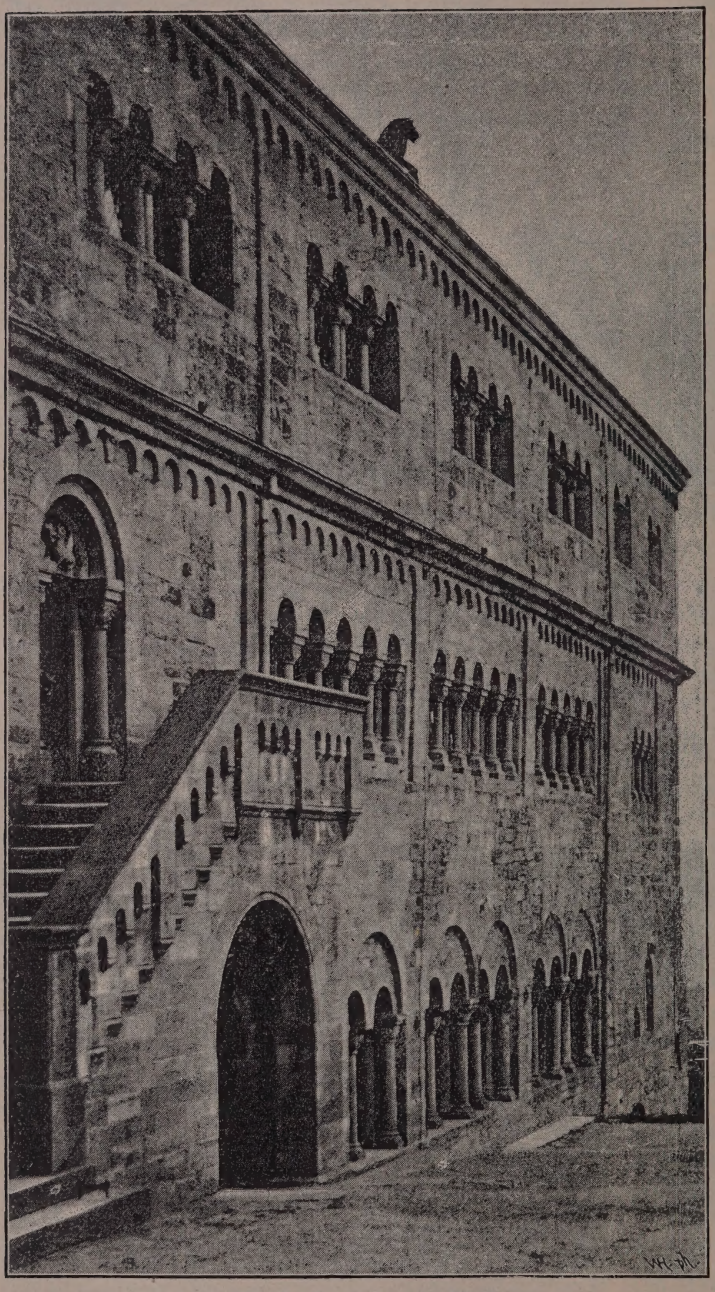


Abb. 235 Landgrafenhaus der Wartburg

bedeutende Pfalz zu Wimpfen am Berge erbaut. Alle diese Bauten zeigen, daß die Formen des romanischen Stils auch dem profanen Monumentalbau vollkommen zu entsprechen vermögen.

Frankreich [1])

Das westfränkische Reich, seiner Ausdehnung nach etwa dem heutigen Frankreich entsprechend, vermochte noch im 10. Jahrhundert, durch die Raubzüge der Normannen im Norden und Westen, der Sarazenen im Süden bedrängt und verwüstet, mit Deutschland in künstlerischer Tätigkeit kaum zu wetteifern. Erst seit dem 11. Jahrhundert treten die monumentalen Zeugen reicherer Bautätigkeit auf und bekunden sofort das Vorhandensein einer ganz eigenartigen Gegensätzlichkeit der Kunstübung in den verschiedenen Teilen des Landes, deren Ursachen klar genug zutage liegen.

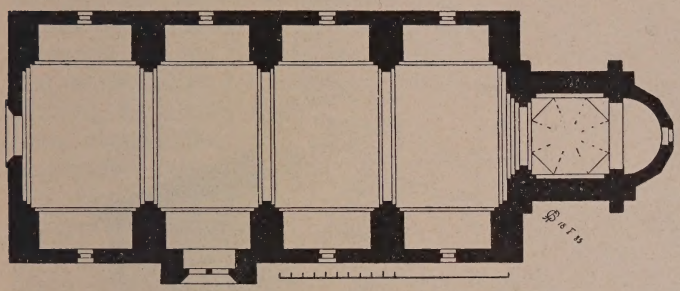


Abb. 236 Grundriß einer Saalkirche mit Tonnengewölbe (Orange)

Frankreich zerfiel in zahlreiche, von mehr oder minder unabhängigen Vasallen beherrschte Gebiete; ganze Provinzen gerieten kraft des Lehensrechtes an das Ausland, wie die Normandie und der Westen an England, ein Teil des Südens an Aragon, Burgund und die Provence im 11. Jahrhundert an die deutsche Krone. Dieser Zerklüftung der staatlichen Bildung entsprachen die starken Gegensätze in den verschiedenen Bevölkerungsschichten, welche sich auf dem Boden des Landes über- und nebeneinander abgelagert hatten.

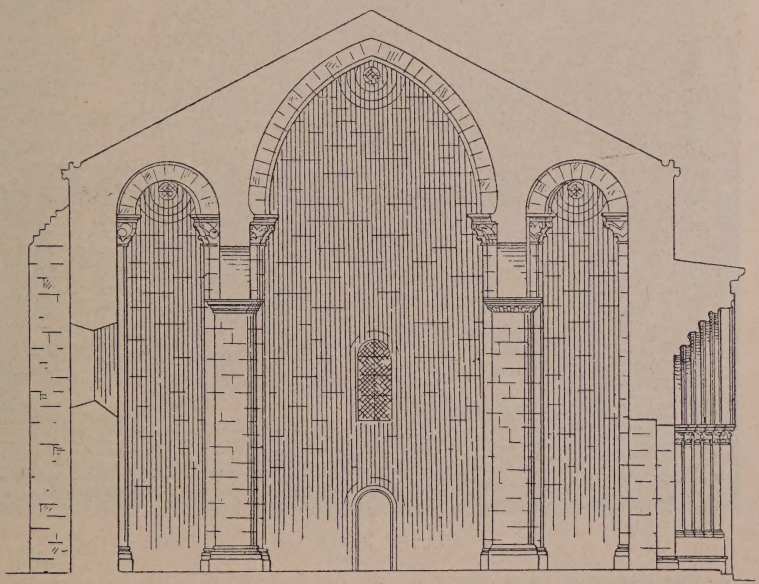


Abb. 237 Querschnitt einer tonnengewölbten Hallenkirche (St. Nazaire in Carcassonne) (Nach Dehio und v. Bezold)

[1]) Archives de la commission des monuments historiques. 4 Bde. 1855—72. — *Viollet-le-Duc*, Dictionnaire raisonné de l'architecture française. 2. Aufl. Paris 1875. — *A. Saint-Paul*, Histoire monumentale de la France. Paris 1883. — *H. Havard*, La France artistique et monumentale. Paris, o. J. 6 Bde. — *C. Gurlitt*, Die Baukunst Frankreichs, Dresden 1896 ff. (Lichtdrucktafeln.)

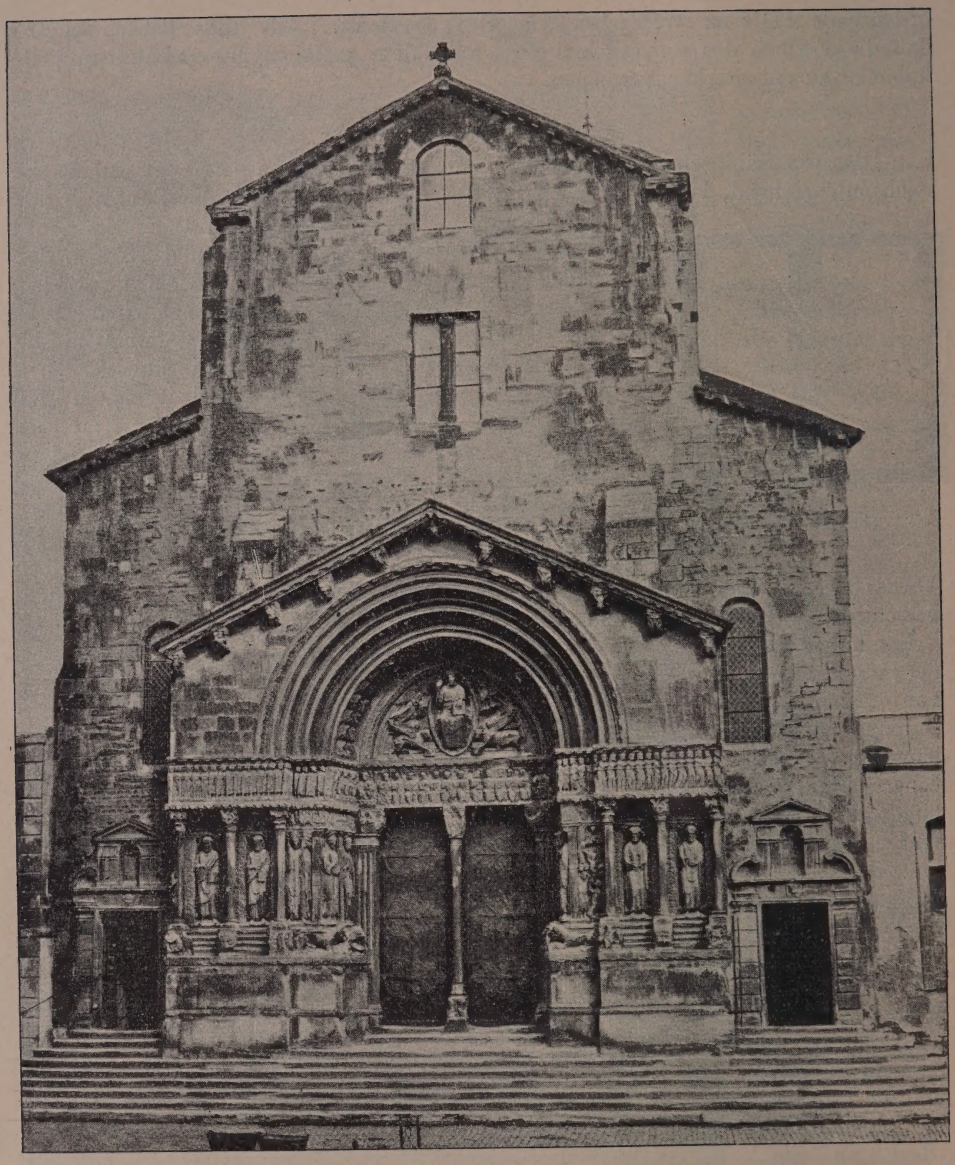


Abb. 238 Fassade von St. Trophime zu Arles

Die einheimische keltisch-gallische Rasse, welche sich nur im Westen ziemlich rein erhielt, war im Süden fast völlig aufgesogen von den Nachkommen der griechisch-römischen Kolonisatoren, denen sich später der Niederschlag des kulturfreundlichen Westgotenreiches zugemischt hatte. Das germanische Element besaß dagegen fast das Übergewicht in den von der römischen Kultur nur oberflächlich berührten Gegenden des Nordens, namentlich seit die Normannen hier heimisch geworden waren, und empfing auch im Osten immer neue Nahrung von den Rheingegenden her. So bildete sich, ganz entsprechend der allmählich eintretenden Scheidung der Volksdialekte in die langue d'oc und die langue d'oïl — die provençalische und die altfranzösische Sprache — auch in der Kunsttätigkeit ein bestimmter Gegensatz

besonders zwischen dem Süden und dem Norden des Landes heraus, der sich nirgends stärker bemerkbar macht als in der Architektur.

Die Baukunst des französischen Südens[1]) — worunter wir hier nicht nur das Rhonegebiet, sondern auch das ganze Land südlich und westlich des Loirebeckens verstehen können — geht von den Traditionen der Antike und des Orients aus, die durch häufige Berührungen mit der byzantinisch-sizilischen Kunst aufgefrischt wurden. Die von den Griechen und Römern ausgebildeten Gewölbeformen, die Kuppel und insbesondere das Tonnengewölbe, herrschten hier auch in der Anlage der Kirchengebäude. Auf die Grundform der Basilika wurde dabei zumeist verzichtet. In den Landstrichen längs der Küste des Mittelmeers und den Pyrenäen sind es bis ins 13. Jahrhundert hinein einschiffige Säle mit Tonnengewölben (Saalkirchen), die als typisch gelten können. Das Tonnengewölbe, schon früh und häufig von spitzbogigem Querschnitt, spannt sich, durch Gurtbögen verstärkt und gegliedert, breit zwischen mächtigen Pfeilern, die, zumeist nach innen gezogen und durch Quertonnen überwölbt, kapellenartige Nebenräume bilden (Abb. 236). Dem Chor, der in der Breite des Schiffes oder schmäler sich anfügt, wird öfters ein Querschiff vorgelagert, das dann zuweilen auch durch halbrunde Abschlüsse sich mit ihm zu jener Dreikonchenform gruppiert, die wir in Ägypten und Syrien fanden (S. 22, 97). Die ganze Bauweise, konstruktiv schwerfällig und unsparsam, gestattet doch einheitliche und bedeutende Raumwirkungen, wofür das Langhaus der Kathedrale von Toulouse — erst im Anfang des 13. Jahrhunderts begonnen und bereits mit Kreuzgewölben bedeckt — das imposanteste Beispiel ist. Im südwestlichen Frankreich — dem alten Aquitanien — tritt eine Reihe von Zwickelkuppeln nach byzantinischem Muster (S. 30) an Stelle der Tonnengewölbe; die Anlage bleibt auch hier meist einschiffig, doch häufig mit kräftig ausgebildetem Querschiff.

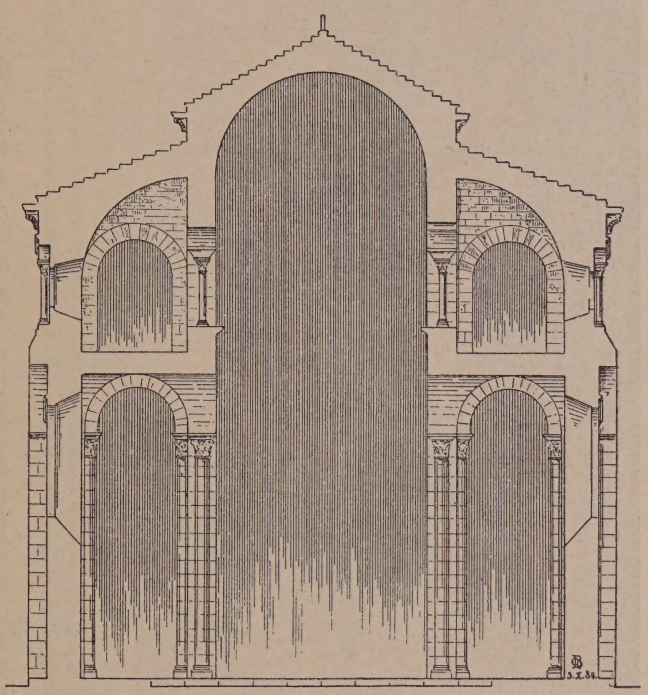


Abb. 239 Querschnitt einer tonnengewölbten Emporenkirche (Notre-Dame-du-Port zu Clermont-Ferrand Nach Dehio und v. Bezold)

Nur zögernd hat diese auf alte Traditionen des Monumentalbaus begründete stolze und ernste Kirchenarchitektur sich dem Schema der Basilika angenähert, indem sie die seitlichen Kapellennischen zu wirklichen Nebenschiffen ausbildete. Dies konnte dadurch geschehen, daß die Seitenschiffe möglichst bis zu gleicher Kämpferhöhe mit dem Mittelschiff emporgeführt wurden, um dem Seitenschub der schweren

[1]) *H. Revoil*, Architecture romane du midi de la France. 3 Bde. Paris 1873.

Tonne Widerdruck zu leisten. So entstand eine neue Abart der Basilika, die Hallenkirche, mit drei ziemlich gleichhohen Schiffen. Es liegt auf der Hand, daß dabei ein Hauptvorzug des Basilikalschemas, die ausgiebige Beleuchtung des Mittelschiffs, verloren gehen mußte; höchstens ein Rundfenster in der Fassadenwand spendet der Tonne einiges Licht. Besonders ungünstige Querschnittverhältnisse ergaben sich, wenn die Seitenschiffe gleichfalls mit Längstonnen gedeckt wurden (Abb. 237); günstiger wirkte die Anwendung quergestellter Tonnengewölbe oder auch halber Tonnen, die, gegen die Mittelgewölbe hin ansteigend, eine größere Höhe der Arkadenbögen und damit eine lichtere Raumbildung ermöglichte.

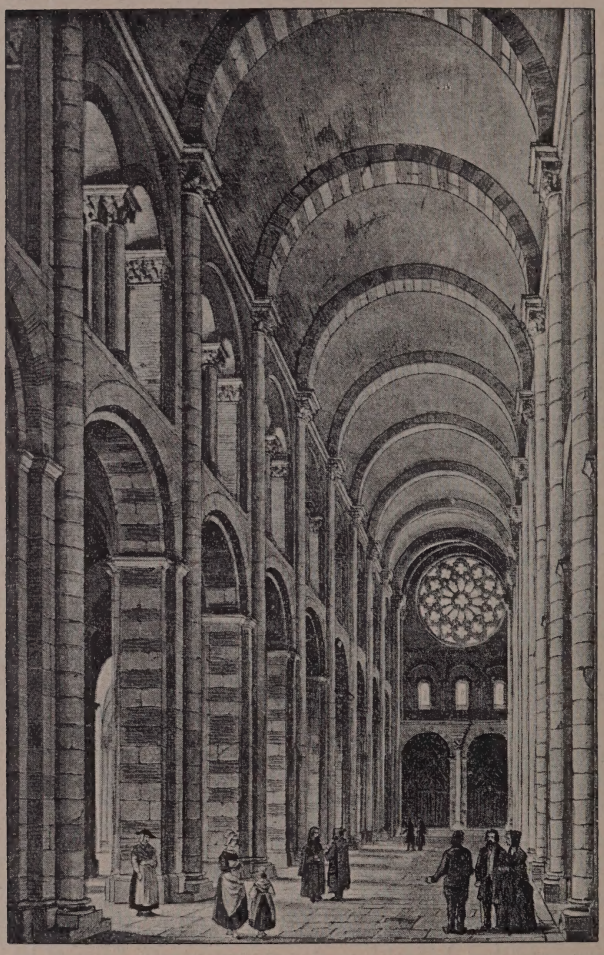


Abb. 240 Inneres von St. Sernin in Toulouse (Nach Dehio und v. Bezold)

Die Denkmäler dieser Bauweise finden sich durch den ganzen französischen Süden und Südwesten zerstreut und treten auch in den angrenzenden Landstrichen Spaniens und der Schweiz auf. In der Provence und Dauphiné (Notre-Dame-des-Domes zu Avignon, Kirchen zu Orange, Cavaillon u. a.) sticht der antikisierende Grundcharakter besonders stark hervor, auch in der Behandlung der Einzelheiten, wie in der Anlage stattlicher triumphbogenartiger Portale (St. Trophime zu Arles [Abb. 238], St. Sauveur in Aix, St. Gilles u. a.). Seit der Mitte des 12. Jahrhunderts tritt hier die einschiffige Anlage fast allein auf den Plan; im übrigen Südfrankreich bleibt die tonnengewölbte Hallenkirche die verbreitetste Form. Von Marseille und Lyon bis Poitiers (Kathedrale) ist sie durch stattliche und eindrucksvolle Bauten vertreten, wenn auch ohne wesentlichen inneren Fortschritt; nur tritt im 12. Jahrhundert das Kreuzgewölbe allmählich an Stelle der schwerfälligen älteren Wölbungsarten.

Ein entscheidender Anstoß zur Weiterentwicklung ging erst von der Auvergne aus, dem zentralen Berglande am oberen Laufe von Loire, Allier und Dordogne. Hier tritt vor allem die Emporenkirche (Abb. 239) auf, eine Art von Kompromiß zwischen Hallenkirche und Basilika. Die Seitenschiffe sind zweigeschossig angelegt, das untere Geschoß zumeist mit Kreuzgewölben überdeckt, das

— zumeist unzugängliche — Emporengeschoß mit Halbtonnen überwölbt und sich gegen das Mittelschiff in fensterartig gruppierten Bogenstellungen öffnend (Abb. 240). So gleicht das Innere einer Basilika, während die Emporen mit ihren übermauerten Quergurten (Abb. 239) dem Aufbau die konstruktiven Vorzüge der Hallenkirche

Abb. 241 Choransicht von St. Paul zu Issoire (Nach Dehio und v. Bezold)

sichern. Die Notre-Dame-du-Port zu Clermont-Ferrand darf vielleicht als Schöpfungsbau der ganzen Gruppe betrachtet werden; St. Paul zu Issoire, St. Saturnin und St. Nectaire schließen sich an. Außerhalb der Auvergne ist St. Sernin zu Toulouse (Abb. 240) ein großartiges Denkmal dieser Bauweise.

Abb. 242 Inneres des Chors von Notre-Dame-du-Port zu Clermont

Zu den ständigen Merkmalen des auvergnatischen Systems gehören aber auch der Chor mit Umgang und Kapellenkranz und die turmartige Erhöhung

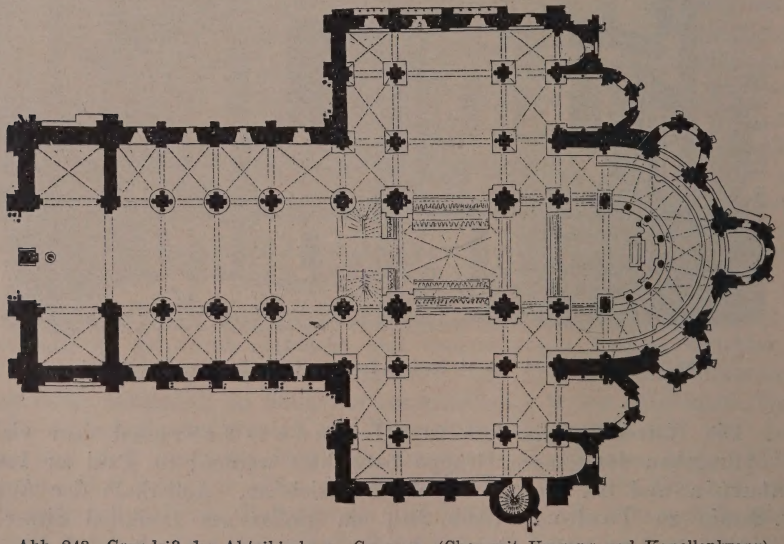


Abb. 243 Grundriß der Abteikirche zu Conques (Chor mit Umgang und Kapellenkranz)

der Vierungspartie, die zusammen mit dem terrassenförmigen Aufsteigen von Apsiden, Umgang und Mittelschiff dem Außenbau des Chorschlusses eine überaus imposante Aufgipfelung verleiht (Abb. 241). Die Herumführung der Seitenschiffe um die Hauptapsis, die sich mit Säulen- und Bogenstellungen gegen sie öffnet (Abb. 242), und die Anordnung radial gestellter Kapellen (Abb. 243) ist eine Form des Chorplans, die von der Auvergne aus sich schon früh in ganz Frankreich und darüber hinaus (Abb. 204) Geltung verschafft hat. Sie darf vermutungsweise auf die bereits in merowingischer Zeit als ein Hauptwerk der abendländischen Baukunst hochberühmte Kirche des hl. Martin in Tours zurückgeführt werden, die als vielbesuchte Wallfahrtskirche diese Form der Choranlage besaß; sie ermöglichte am besten das feierliche Umwandeln der in der Hauptapsis aufgestellten Reliquienlade des Heiligen mit Prozessionen („Deambulatorium"). Die größte Verbreitung und das höchste Ansehen verschaffte ihr aber wohl die Aufnahme in den 1089 begonnenen Neubau der großen Ordenskirche von Cluny in Burgund (Abb. 244).

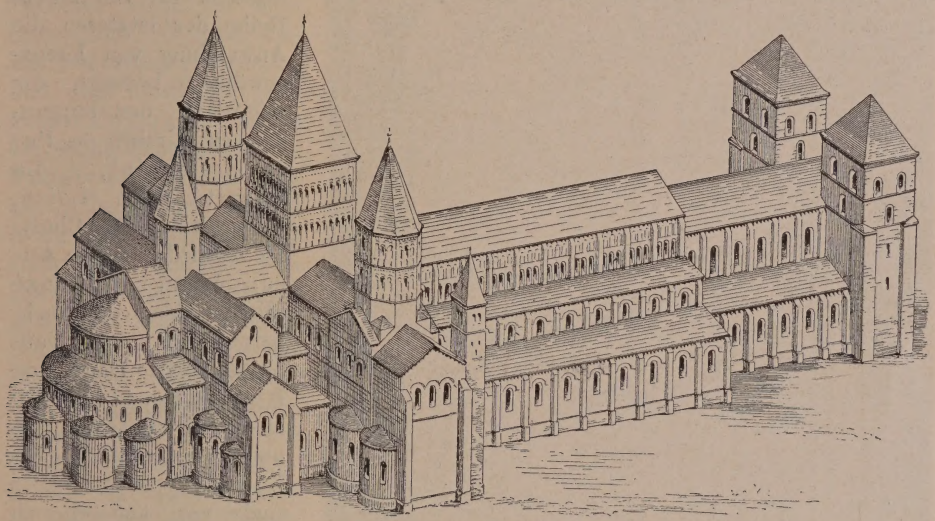


Abb. 244 Rekonstruierte Ansicht der Klosterkirche von Cluny (Nach Dehio und v. Bezold)

Diese Landschaft, an der Grenzscheide deutschen und französischen Wesens gelegen, hat in der Geschichte der romanischen Baukunst dadurch eine besondere Bedeutung, daß hier zuerst der Versuch gelang, das französische Tonnengewölbe auf die reine Querschnittform der Basilika anzuwenden. Diese hatte, im Gegensatz zu dem südlichen und südwestlichen Frankreich, in Burgund schon früh festen Fuß gefaßt, hauptsächlich wohl durch die jenem Neubau vorausgegangenen Kirchenbauten von Cluny, besonders die bedeutende, von Abt Majolus 981 geweihte Säulenbasilika, welche für die Cluniazenserbauten des 11. Jahrhunderts weithin vorbildlich geworden war (S. 173). Bezeichnend für den Typus ist außer der stattlichen Ausgestaltung der Fassade besonders die Bildung der Chorpartie mit den die Hauptapsis begleitenden Nebenchören, wie sie uns bereits in den Bauten der Hirsauer Schule (Abb. 162) entgegengetreten ist. Die Kirche des Majolus ersetzte Abt Hugo d. Gr. am Ende des 11. Jahrhunderts durch einen Neubau und adoptierte für diesen, abweichend von der Cluniazenserregel, die weit prächtigere und wirkungsvollere Chorform von St. Martin zu Tours (Abb. 244). Aber auch sonst wetteiferte dieser Bau an Größe und Pracht mit den angesehensten Kirchen der damaligen Christenheit: fünfschiffig, mit zwei Querschiffen, kam er an Ausdehnung des Grundplans

der alten Petersbasilika in Rom gleich und übertraf sie noch an Länge durch die nach der Gewohnheit des Ordens — hier allerdings erst später angefügte — ausgedehnte Vorkirche. Schöpferisch war vor allem der Aufbau des Innern: mit kühnem Entschlusse warfen die Baumeister — zwei Cluniazensermönche, Gauzo und Hezilo, sowie Abt Hugo selbst werden als solche genannt — die Hilfskonstruktion des Emporengeschosses, aber auch die schwerfälligen Tonnen und Halbtonnen über den Seitenschiffen beiseite und wagten es, das Mittelschiff, trotz seinem Tonnengewölbe, mit einer oberen Fensterreihe frei über die Seitenschiffe aufsteigen zu lassen; in Cluny ist wenigstens für die innere Reihe der letzteren die Anwendung von Kreuzgewölben bezeugt, die dann in den burgundischen Kirchen — Paray-le-Monial, La Charité sur Loire, beides Priorate von Cluny, die Kathedralen von Autun, Lyon und Vienne (diese beiden in den Nachbargebieten des Dauphiné), Notre-Dame von Beaune und endlich als schon zur Gotik hinüberleitender Spätling die Kathedrale von Langres sind vor anderen zu nennen — an dieser Stelle üblich blieben. Die Emporen wurden sehr glücklich durch eine Reihe von Blendbögen (Triforium) ersetzt, die in Autun (Abb. 245) beispielsweise ihr Motiv dem römischen Stadttor, der sog. Porte d'Arroux daselbst, entlehnte. Auch sonst werden Einzelheiten des antiken Formenschatzes, wie Gesimse und kannelierte Pilaster, gern in diese schönheitsfreudige, auf Harmonie der Verhältnisse und Ruhe der Massenwirkung vornehmlich bedachte Architektur aufgenommen. Daneben tritt bezeichnenderweise besonders häufig der Spitzbogen auf, dessen konstruktive Vorzüge die Burgunder sich verhältnismäßig früh zu eigen machten.

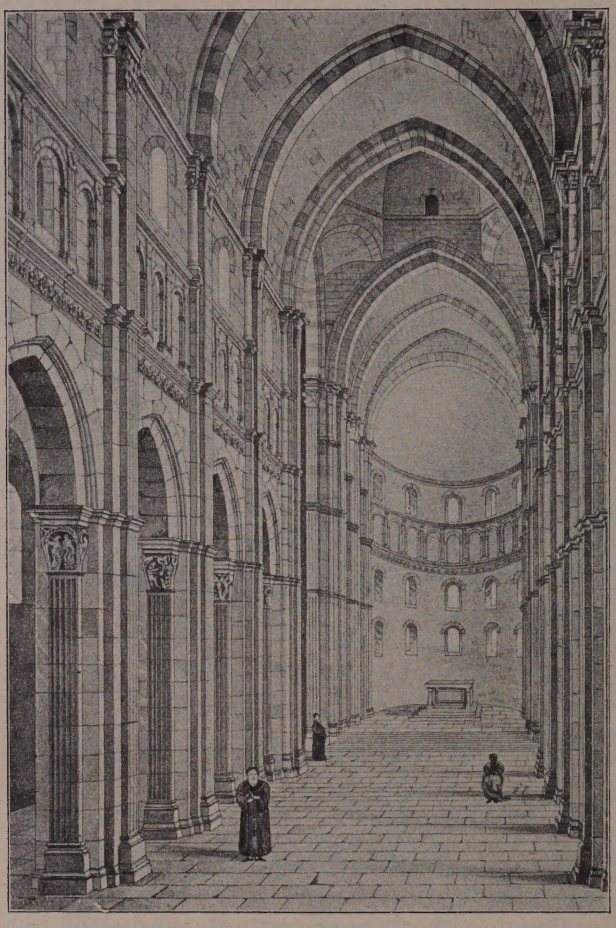


Abb. 245 Inneres der Kathedrale in Autun (Nach Dehio und v. Bezold)

Die westlichen Gegenden Frankreichs bieten neben den bereits erwähnten einschiffigen Kuppelkirchen (S. 199), unter denen die von Cahors, Souillac, Solignac, Angoulême und Fontévrault die bedeutendsten sind, in der interessanten Kirche St. Front zu Périgueux das einzige Beispiel eines

weit großartigeren Kuppelbaus.[1]) In seiner jetzigen Gestalt erscheint St. Front als eine byzantinische Kreuzkuppelkirche, ja wie ein genaues Nachbild von S. Marco in Venedig (Abb. 246). Nur daß die Pfeiler massenhafter, die Gurtbögen spitzbogig gestaltet sind, Säulen und Emporen fortfallen und das ganze Innere der reichen Ausschmückung durch Mosaiken und Malereien entbehrt. Der gegenwärtige Bau scheint erst nach einem Brande vom Jahre 1120 errichtet zu sein; ob die Zugrundelegung des griechischen Kreuzes ursprünglich beabsichtigt war, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls ist hier ein architektonischer Eindruck von seltener Großartigkeit und Harmonie erzielt worden, der gerade wegen der Abwesenheit alles Schmuckwerks mit voller Reinheit wirkt. — Eine interessante Gruppe von Kirchen in diesen Gegenden und dem nördlicher gelegenen Poitou ist durch die reiche Behandlung der Fassade ausgezeichnet, die, als selbständiges Schaustück aufgefaßt, offenbar nach dem Vorbilde von Elfenbeinschnitzereien oder Altarvorsätzen in getriebener Goldblecharbeit mit Säulchenstellungen, Bögen, Gesimsen und Figuren übersponnen wird. Neben der Kathedrale von Angoulême ist Notre-Dame in Poitiers ein Hauptbeispiel (Abb. 247). Die üppige kleinkunstmäßige Ornamentik dieser Kompositionen greift auch auf die phantastischen Menschen- und Tiergestalten der nordisch-germanischen Verzierungskunst zurück, und man darf darin wohl mit Recht ein Aufwogen des altkeltischen Volksgeistes sehen, der sich in diesen Gegenden verhältnismäßig am reinsten erhalten hatte.

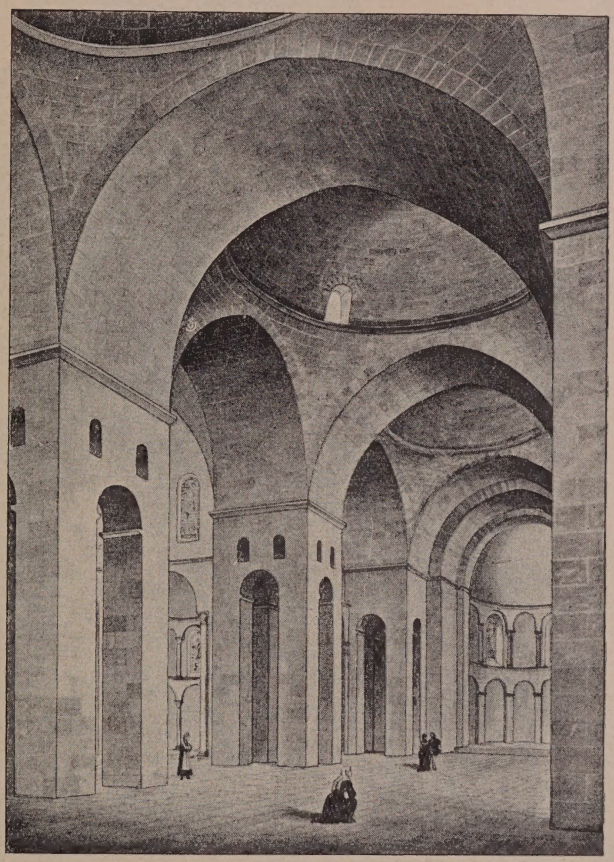


Abb. 246 Inneres von St. Front zu Périgueux
(Nach Dehio und v. Bezold)

Die letzte Hauptgruppe der französischen Architektur gehört dem Norden und zwar der Normandie an.[2]) Der kühne Stamm der Normannen, der sich hier im Beginn des 10. Jahrhunderts festgesetzt hatte, wußte seinen Basilikalbauten

[1]) *F. de Verneilh*, L'architecture byzantine en France. Paris 1851. Vgl. *F. Witting*, Westfranzösische Kuppelkirchen. Straßburg 1904.

[2]) *H. Gally Knight*, Architectural tour in Normandie, deutsche Ausgabe. Leipzig 1841. — *V. Ruprich-Robert*, L'architecture normande aux XI. et XII. siècles en Normandie et en Angleterre. Paris 1884 (unvollendet).

Abb. 247 Fassade von Notre-Dame zu Poitiers

schon in der Periode der flachen Deckenbildung das Gepräge strenger Gesetzmäßigkeit, einfacher, klarer Grundlage und konsequenter Durchführung zu geben. Bestimmte Einzelzüge der normannischen Kirchenarchitektur gehen auf die unter Herzog Richard II. von dem berühmten Abt Wilhelm von Fécamp (1010—1031) durchgeführte Klosterreform nach cluniazensischem Muster zurück; so die klar ausgeprägte Grundrißform des lateinischen Kreuzes, der burgundische Chorplan mit den plattschließenden Nebenchören und die zweitürmige Westfassade (Abb. 248). In anderen Eigenheiten, wie dem häufig auftretenden Stützenwechsel,

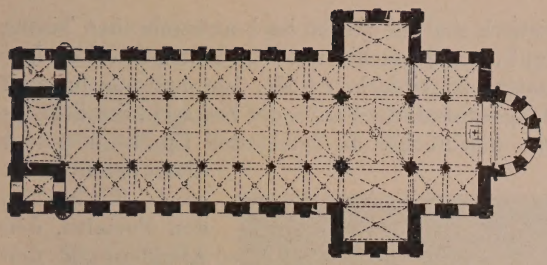


Abb. 248 Grundriß von Ste. Trinité in Caen (restauriert)

der Anlage von Emporen, berühren sich die normannischen Kirchen des 11. Jahrhunderts mit den sächsischen und — wie wir noch sehen werden — den lombardischen Bauten. Vor allem aber lassen diese Kirchen klar erkennen, daß ihre Erbauer von Anfang an mit klarem Bewußtsein und festen Schrittes auf die Einwölbung des ganzen Baues ausgingen und zwar unter Anwendung des Kreuzgewölbes und auf der Grundlage des gebundenen Systems. Im 11. Jahrhundert wagte man freilich die Konsequenzen dieses Systems für das Mittelschiff noch nicht zu ziehen, es blieb flachgedeckt, obwohl der ganze Aufbau bereits wie zur Überwölbung vorbereitet erscheint. Als dann aber nach der Eroberung Englands (1066) der Reichtum wuchs und das nationale Selbstgefühl sich hob, teilte sich diese erhöhte Stimmung auch den Baudenkmalen mit und führte zu einer mit echtem Monumentalsinn durchgebildeten konsequenten Kreuzgewölbearchitektur. Bemerkenswert ist dabei, daß trotz des in Grundriß und Aufbau vorbereiteten gebundenen Systems die Gewölbe des Mittelschiffs gewöhnlich sechsteilig sind, mit zwei nach den Nebenpfeilern hinübergeschlagenen Zwischenrippen (Abb. 248). Damit wird der besondere Rhythmus der Mittelschiffstraveen wieder gleichsam gedämpft und in jenen gleichmäßigen Fluß der Anordnung hinübergeführt, der das spätere gotische Gewölbesystem beherrscht.

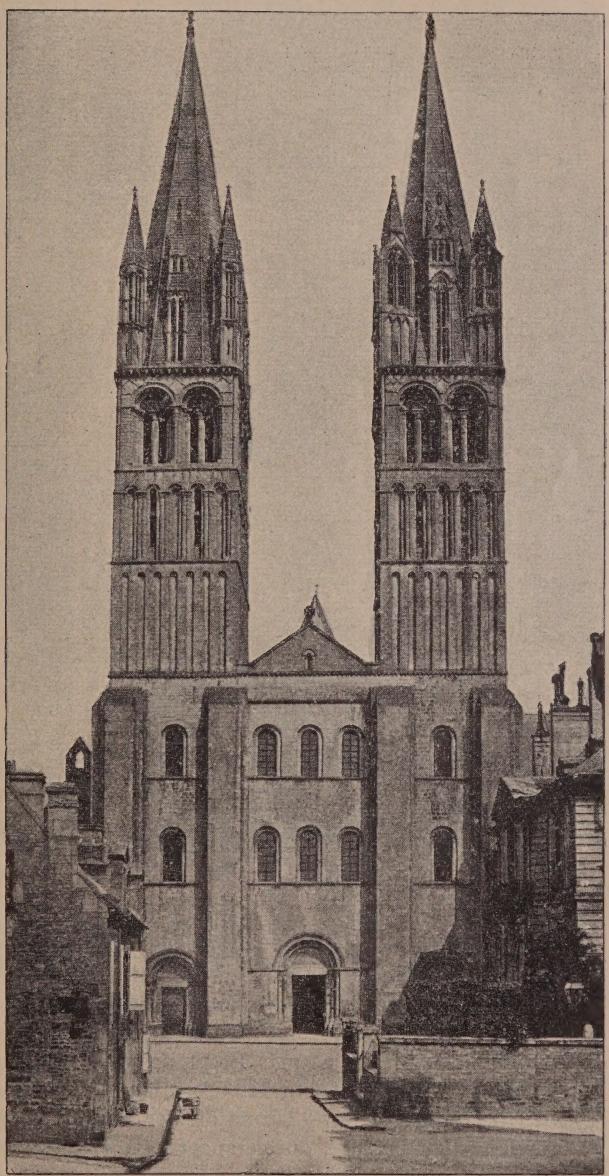


Abb. 249 Fassade von St. Etienne zu Caen

Für die Fassadenbildung charakteristisch sind die beiden hoch aufstrebenden Türme (Abb. 249), zu denen in der Regel auf dem Querschiff noch ein massiger viereckiger Turm sich gesellt. Die Ornamentation ist einfach, spröde, fast nur aus linearen Formen gebildet; namentlich das Mäanderband, die Raute, der Zickzack, das Schachbrettmuster finden sich mit Vorliebe angebracht. In der letzten Epoche überzieht dieser Schmuck oft ganze Flächen an den Portalen, den Arkaden und den Wänden des Oberschiffes.

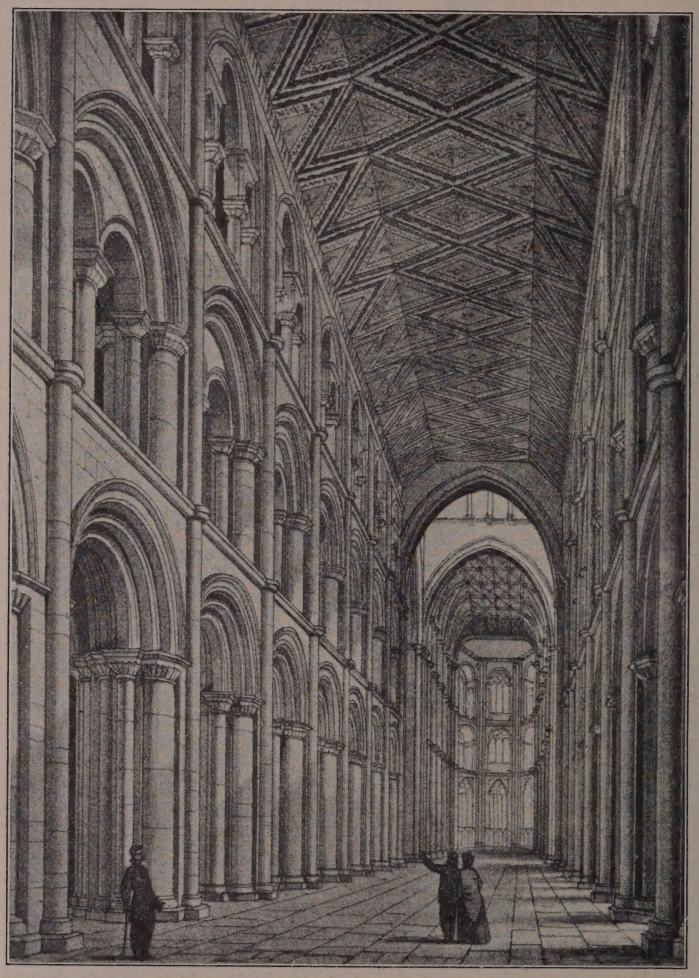


Abb. 250 Inneres der Kathedrale zu Peterborough (Nach Dehio und v. Bezold)

Eine der ältesten flachgedeckten Basiliken in der Normandie war die Abteikirche von Jumièges (1040 bis 1067), mit Stützenwechsel, die Pfeiler durch Halbsäulenvorlagen zur Aufnahme von Gurtbögen ausgerüstet, die Emporen mit zierlicher Rundbogenstellung gegen das Hauptschiff geöffnet — das Ganze noch als Ruine von großartiger Wirkung. Die beiden Hauptwerke des Stils sind die von Wilhelm dem Eroberer und seiner Gemahlin gestifteten Klosterkirchen Ste. Trinité und St. Etienne zu Caen. St. Etienne, 1066 bis 1077 erbaut, ist von Grund aus völlig auf Überwölbung angelegt, dann aber doch mit einer Flachdecke vollendet, die erst zu Anfang des 12. Jahrhunderts durch ein sechsteiliges Kreuzgewölbe ersetzt wurde; die Gesamterscheinung ist auch nachdem ganz einheitlich geblieben. Die Seitenschiffsemporen öffnen sich mit weiten Bögen gegen das Mittelschiff, die Fenster im Lichtgaden sind in eine dekorative Säulen- und Bogenstellung einbezogen. Das Äußere wird durch einen kurzen Turm auf dem Kreuzschiff und durch zwei schlanke, in den oberen Teilen lebendig gegliederte Türme an der Fassade stattlich geschmückt (Abb. 249). Die Teilung der Fassade durch angelehnte Streben ist einfach, aber übersichtlich und der inneren Raumentfaltung entsprechend. In seinem jetzigen Bestand etwas

jünger und daher weniger streng ist Ste. Trinité (Abb. 248); es hat die alte Grundrißform bewahrt, während der Chor bei St. Etienne durch einen gotischen Neubau ersetzt wurde. An Stelle der Emporen ist ein Triforium getreten, die rhythmische Auflösung der Oberwand ist beibehalten, sie nimmt ebenfalls ein Motiv voraus, das für die Gotik betimmend wurde.

England

Mit der Eroberung Englands durch Herzog Wilhelm drang auch der normannische Stil dort ein und machte der alten sächsischen Bauweise ein Ende. Dennoch nahm die neue Architektur des Landes gewisse Elemente der Frühzeit in ihr System auf, so daß sich daraus eine nationale Färbung ergab. Da bis zu der normannischen Invasion der Holzbau in England augenscheinlich auch für die meisten Kirchen noch in Gebrauch war, so wurden ausgesprochene Formen der Holzarchitektur in die nunmehrigen Steinbauten hinübergenommen. Aus der langen Gewöhnung an den Holzbau erklärt es sich wohl auch, daß durchweg die Haupträume der Kirchen mit flachen Balkendecken versehen wurden. Die ganze englische Architektur, selbst des 12. Jahrhunderts, kennt kaum ein gewölbtes Mittelschiff. Gleichwohl erscheint der ganze Aufbau dem System der Normandie entsprechend, ja geradezu auf Gewölbe berechnet. Gegliederte Pfeiler, Wandverstärkungen, Emporen finden sich fast durchweg, aber ohne daß ihnen nun die erwartete Wölbung entspricht (Abb. 250). Eigentümlich sind vielen englischen Kirchen die dicken Rundpfeiler, welche die Scheidbögen tragen (Abb. 250, 251), meistens gekrönt mit den eigenartigen Falt- oder Pfeifenkapitellen, einer Abart des romanischen Würfelkapitells, die sich als eine Ineinanderschiebung mehrerer kleiner Würfelkapitelle auffassen läßt und in der Dehnbarkeit ihrer Proportionen sich dem Umfang der Pfeiler gut anpaßt, während sie die Höhe des Kapitells zugleich einschränkt; die streng organische Gliederung der normannischen Bauten fehlt auch hier. Ebenso zeigt der Grundriß (Abb. 252)

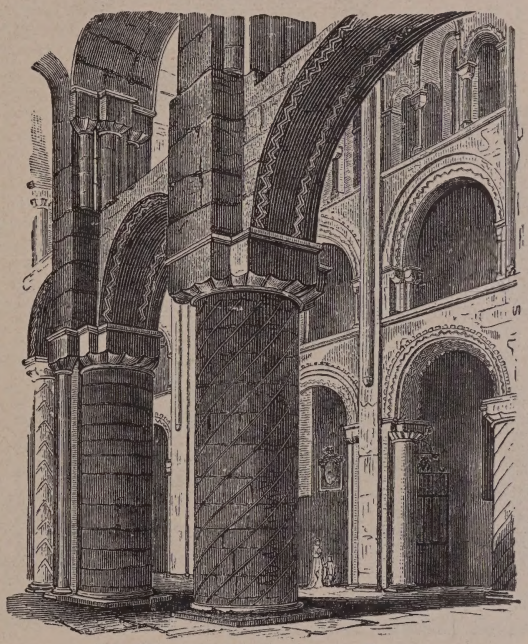


Abb. 251 Aus der Kirche von Waltham

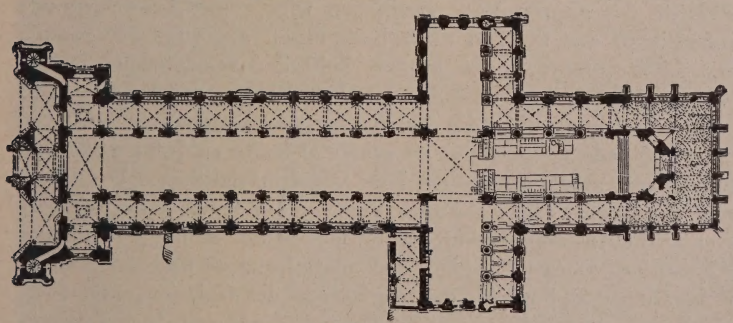


Abb. 252 Grundriß der Kathedrale von Peterborough

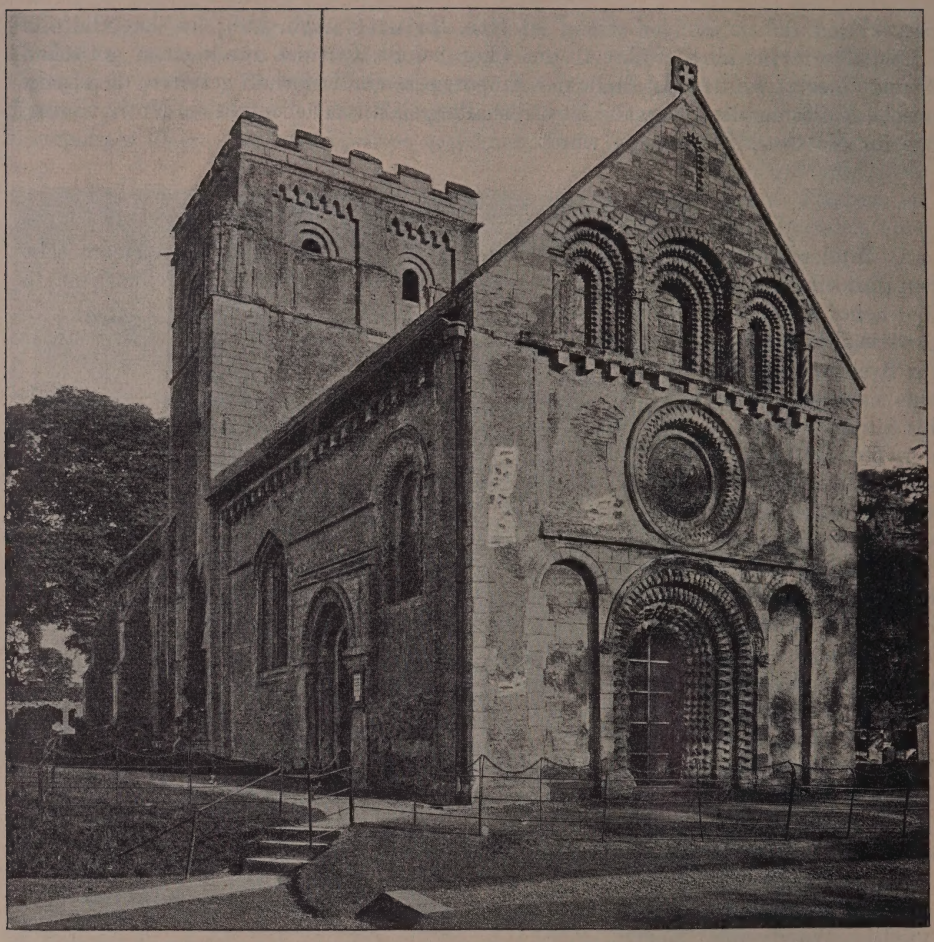


Abb. 253 Kirche zu Iffley (Nach Uhde)

in seiner übermäßigen Längenausbildung, namentlich des Chors, wodurch das Querschiff nahezu in die Mitte des ganzen Baus geschoben wird, ein Überwiegen des praktischen Bedürfnisses über das Streben nach harmonisch abgerundeter Raumgestaltung: der lange Chor entsprach der großen Zahl der Chorgeistlichen und Mönche, welche die Normannen als ihre Helfer bei der Unterjochung der Angelsachsen einsetzten. Das Querschiff springt über die Fluchtlinie des Langhauses weit vor und wird zuweilen am Chorende wiederholt; an seiner Ostseite sind Kapellen angeordnet zur Gewinnung einer möglichst großen Zahl von Einzelaltären. Der Chorschluß ist überwiegend geradlinig; also auch hier Verzicht auf jeden malerisch-perspektivischen Reiz. Für die Ornamentation kommt der schon in der Normandie beobachtete lineare Charakter in ausgedehnter Weise zur Geltung, so daß, namentlich an der Laibung der Arkaden und Fenster, der Umfassung der Galerien, und noch mehr an den Portalen, alle jene reichen, aber spröden Formen, die Raute, die Schuppenverzierung und ganz besonders der Zickzack zur Anwendung gelangen (Abb. 253). Die Portale öffnen sich, abweichend von der sonst herrschenden Regel, im Halbkreis, so daß das Bogenfeld, das sonst zwischen dem horizontalen Sturz und der Archivolte eintritt, hier fortfällt. Damit schwindet auch eine wichtige Stelle für die

Anwendung figürlicher Plastik. Das Äußere der meisten Kirchen wird beherrscht von dem massigen, viereckigen Turm über der Vierung oder vor dem Chor (Abb. 253), der festungsartig mit einem Zinnenkranz abschließt. So stellen sich die englisch-normannischen Denkmale ernst, gewaltig und massenhaft dar, in kühnem Aufbau und stark betonter horizontaler Gliederung, aber ein feineres Leben fehlt ihnen; sie atmen fast mehr kriegerischen Trotz, auch wohl ritterlichen Glanz, als kirchliche Feier und Würde.

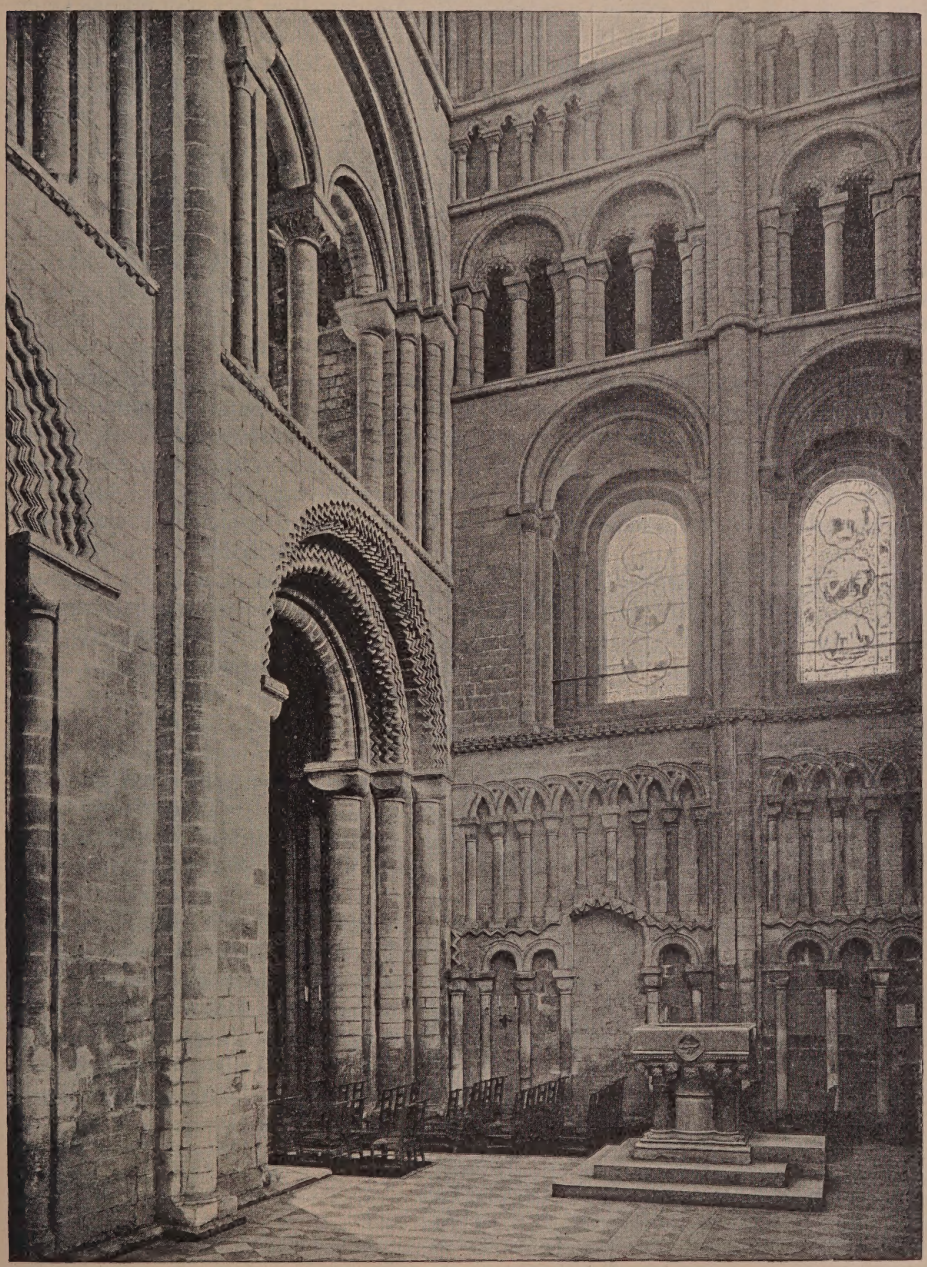


Abb. 254 Südwestliches Querschiff der Kathedrale zu Ely (Nach Uhde)

Unter den zahlreichen Monumenten des Landes [1]) finden sich noch bedeutende Reste und Teile aus dieser Epoche, wenn auch die meisten in gotischer Zeit umgewandelt und durch Umbauten verdrängt worden sind. Gut erhalten ist die kleine normannische Kirche von Iffley in Oxfordshire (Abb. 253), die in ihrer Fassade und dem massigen Turm die typischen Formen des englisch-normannischen Außenbaus unverändert bewahrt hat. Das wichtigste Denkmal der Frühzeit ist das Querschiff der Kathedrale von Winchester (1079—1093), ein strenger Bau, dem System von St. Etienne in Caen verwandt. Aus derselben Zeit stammt das Querschiff der Kathedrale von Ely (Abb. 254), das mit seinen Emporen, Triforien und Blendarkaden ein schönes Beispiel der reichen Innendekoration in den strengen Formen des 11. Jahrhunderts bietet. Nahe verwandt erscheint die 1096 begonnene Kathedrale von Norwich, die aber erst 1195 in fortgeschritteneren Formen vollendet wurde; sie zeigt gleich den übrigen dieser Bauten schon in der ursprünglichen Anlage eine ungemein großartige Auffassung, namentlich jene allen englischen Bauten gemeinsame höchst bedeutende Längenentwicklung. Bei 58,3 m Breite erstreckt sich der Bau in einer Länge von 125,3 m, unterbrochen von einem ausgedehnten Querschiff mit Apsiden auf den Ostseiten, geschlossen von einem Chor mit niedrigem Umgang und zwei originell angelegten Kapellen. Nicht minder imposant wirkt die Kathedrale von Peterborough (Abb. 250, 252), deren Ausbau im wesentlichen bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts gewährt hat. Ihr langgestreckter Grundplan, das Querhaus mit seinem östlichen Seitenschiff, die schön gegliederten Öffnungen der Emporen über den Nebenräumen, endlich die klare Durchführung des ganzen Systems, das alles gibt ein bezeichnendes Bild des entwickelten englisch-normannischen Stiles. Der Umgang des Chores ist später verändert und auch die Fassade durch eine imposante gotische Vorhalle bereichert worden. Eine besondere Gruppe bilden die englischen Kirchen mit Rundpfeilern, eine Stützenform, die in der Normandie nur an einigen untergeordneten Denkmälern auftritt. Die Kathedralen von Carlisle, Gloucester und von Kirkwall auf den Orkney-Inseln) zeigen den glatten Rundpfeiler; in Peterborough, in den Abteikirchen von Kelso und Waltham (Abb. 251) ist er mit den aufsteigenden Diensten des normannischen Systems verquickt oder wechselt mit solchen Pfeilern ab.

Skandinavien

In den skandinavischen Reichen, wo das Christentum erst spät zur allgemeinen Herrschaft gelangte, entwickelte sich eine Architektur, die in Norwegen überwiegend auf englische, in Schweden und Dänemark auf deutsche Einflüsse zurückzuführen ist. Dazu gesellen sich in einzelnen Fällen, durch Ordensverbindungen veranlaßt, Einwirkungen französischer Bauschulen.

In Dänemark, [2]) das unter Knut d. Gr. (bis 1036) die Einführung des Christentums und unter Waldemar I. (bis 1182) einen höheren Aufschwung der Kultur erlebte, entfaltet der romanische Stil seine eigentliche Blüte von der Mitte des 12. bis gegen die Spätzeit des 13. Jahrhunderts. Bemerkenswert ist hier bei mehreren bedeutenden Bauten die enge Verwandtschaft mit rheinischen Denkmalen. So am Dom zu Ribe (Ripen) in Jütland, für den sogar Andernacher Tuffsteine herbeigeholt wurden. Die Blendarkaden der Chorapsis, das breite Querschiff mit

[1]) *J. Britton*, Cathedral antiquities of Great Britain. 5 Vols. London 1819. — *Derselbe*, Architectural antiquities etc. 5 Vols. 1807. — *Winkles*, Cathedral churches of England and Wales. 3 Vols. 8. London 1842. — *C. Uhde*, Baudenkmäler von Großbritannien. Berlin 1894 (mit Lichtdrucktafeln). 2 Bde.

[2]) *Fr. Seesselberg*, Die skandinavische Baukunst der ersten nordisch-christlichen Jahrhunderte in ausgewählten Beispielen. Berlin 1897.

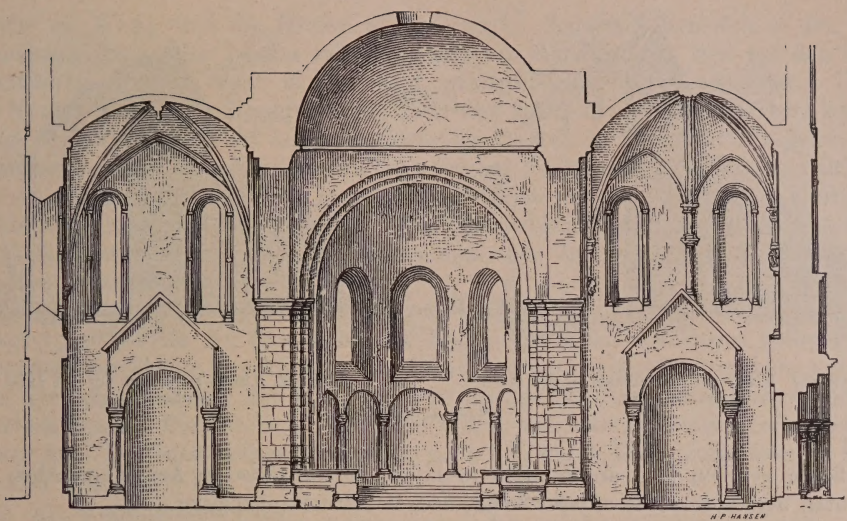


Abb. 255 Querschnitt des Chors im Dom zu Ribe

stark erhöhten Kreuzgewölben in den Flügeln, mit sechsteiligem Rippengewölbe im südlichen Arm, mit einer Kuppel über der Vierung, die gegliederten Pfeiler mit den geringelten Säulenschäften, endlich die Emporen über den Seitenschiffen deuten klar auf rheinische Einwirkung (Abb. 255). Die Emporen finden sich auch am Dom zu Viborg, dessen Krypta (Abb. 256) mit ihren stämmigen Säulen, den schlichten Würfelkapitellen und den energisch behandelten Basen wohl auf die Gründungszeit von 1133 bezogen werden darf, während der Oberbau, namentlich der von zwei Türmen eingeschlossene Chor, der späteren Entwicklung des Stiles angehört. Das Äußere erhält durch zwei weitere Türme an der Westfassade reiche malerische Wirkung. Die Länge des Ganzen beläuft sich, fast übereinstimmend mit dem vorhergenannten Bau, auf etwa 63 m. Bedeutender ist der leider nur in einem gotischen Umbau erhaltene Dom zu Roeskilde, eine imposante Anlage von 80 m innerer Länge, mit rundem Chorumgang nach französischer Art, aber ohne Kapellenkranz, kräftig ausladendem Querschiff, dreischiffigem Langhaus mit Emporen und ansehnlichem Turmpaar an der Westfassade. Während die Fenster und Portale, auch die dreifach gruppierten Öffnungen des Emporengeschosses noch den Rundbogen zeigen, sind die Arkaden und Gewölbe im Spitzbogen durchgeführt und zu den Lisenen am

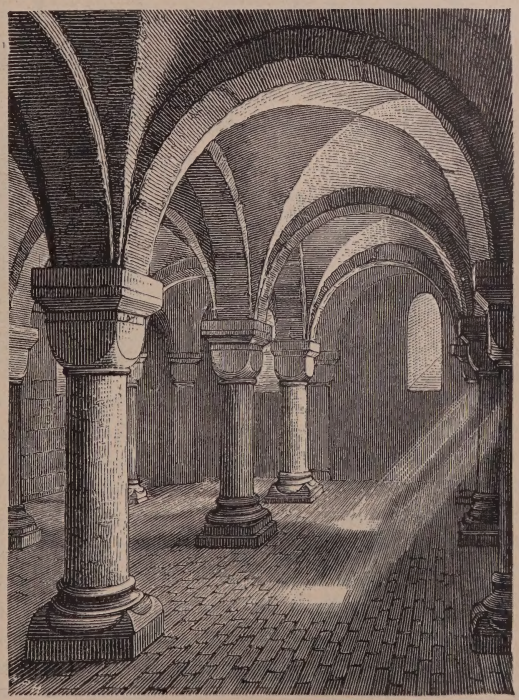


Abb. 256 Krypta des Doms zu Viborg

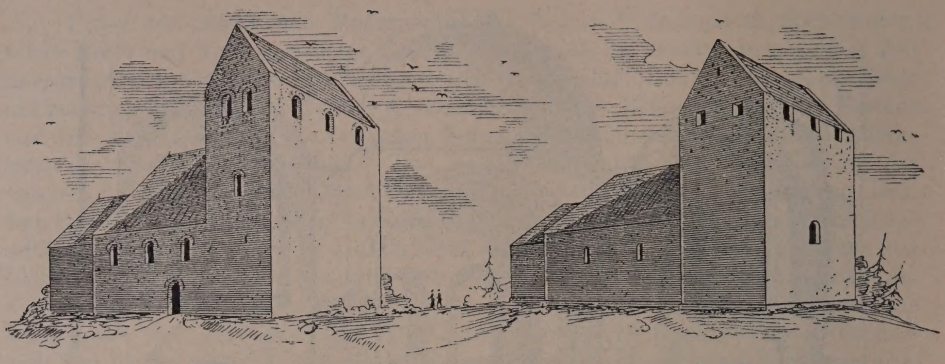


Abb. 257 Kirche zu Marienfelde in der Mark Brandenburg

Abb. 258 Kirche zu Ibsker auf der Insel Bornholm

(Nach Seesselberg)

Äußeren gesellen sich an den Seitenschiffen in französischer Art, namentlich den Bauten der Normandie entsprechend, ausgebildete Strebepfeiler.

Neben den Quaderbau tritt, besonders auf Seeland,[1]) eine Analogiebildung zu norddeutschen Backsteinkirchen, wie an der 1161 gegründeten Zisterzienserkirche von Soroe. Diese, sowie die Stiftskirche zu Ringsted vom Jahre 1170 waren ursprünglich flachgedeckte Pfeilerbasiliken, die später eingewölbt wurden. Ein merk-

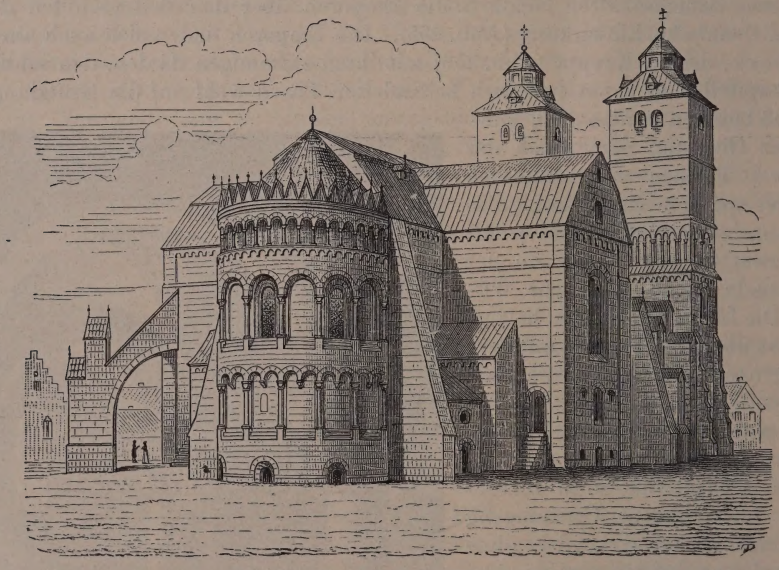


Abb. 259 Choransicht des Doms zu Lund

würdiger Zentralbau in Form eines griechischen Kreuzes mit polygon geschlossenen Armen ist die Kirche von Kalundborg, auf deren Mitte sich ehemals ein mächtiger viereckiger Turm erhob, der mit den vier achteckigen Türmen auf dem Ende der Kreuzarme dem Ganzen einen festungsartigen Charakter verlieh. Den in Norddeutschland so oft vorkommenden Wechsel von Pfeilern und Säulen zeigt die Klosterkirche zu Westerwig in Jütland, von 1197; regelmäßige Basiliken sind die Kloster-

[1]) *J. B. Loffler*, Sjaellands Stiftslandsbykirker. Kopenhagen 1882.

kirche zu Weng und die Kirche zu Salling.[1]) Sodann finden sich in den verschiedenen Teilen des Landes zahlreiche kleinere Rundkirchen: vier auf der Insel Bornholm,[2]) drei sogar in Grönland zu Igalikko und Kakortok. Diese im Norden und in der Norddeutschen Tiefebene ziemlich häufige Form wird neuerdings vielleicht mit Recht auf alte turmartige Bauten zurückgeführt, in denen die Bevölkerung gegen die Einfälle der räuberischen Normannen und Wikinger Schutz suchte. Tragen doch auch die massigen Westtürme mancher Kirchen in Westfalen (Abb. 222) und in anderen Gegenden Niederdeutschlands (Abb. 257), welche sich in merkwürdiger Übereinstimmung auf den dänischen Inseln wiederholen (Abb. 258) beinahe festungsartigen Charakter.

Auch in Schweden begegnen uns ähnliche kleine Rundkirchen, wie zu Hagby, zu Solna bei Stockholm, zu Munsoe u. s. w. Außerdem kommt eine besondere Art kleiner Dorfkirchen vor, die als „Saumsattelform" bezeichnet werden, weil der hohe Chor und der Westturm das niedrige Schiff wie eine Einsattlung erscheinen lassen. Die Kirche zu Föra auf Öland und manche andere sind Beispiele dieser Art. Der entwickeltere Stil wurde auch hier durch Einwirkung fremder Bauschulen eingeführt, und zwar sind in Westergötland englische, in Gotland norddeutsche Einflüsse vorherrschend. Daneben kommen auch einzelne französische Anklänge, namentlich in der Ausbildung des Chores mit Umgängen, vor. Als Material lieferte das Land treffliche Kalk- und Sandsteine; erst später drang von Norddeutschland der Backsteinbau ein. Zu den einfachsten und frühesten Bauten gehört die Kirche von Husaby, wieder mit dem charakteristischen festungsartigen Westbau: reichere Anlage und Ausbildung zeigt der Dom zu Skara, besonders aber die Zisterzienserkirche zu Warnhem, ein Bau der Übergangszeit mit halbrundem Chorumgang, im einzelnen, namentlich an dem nördlichen Portal, englische Einflüsse verratend. In Ostgötland ist der Dom von Linköping ein ansehnlicher Bau der Übergangszeit (seit 1232), der Chor mit den gleichhohen Umgängen sogar erst ein Werk der gotischen Epoche. Die reiche Pracht der Ornamentik und die bedeutenden Verhältnisse, bei einer Gesamtlänge von 100 m, verleihen dem Bau eine hervorragende Stellung unter den Denkmalen des Nordens. Einfache Zisterzienserkirchen finden sich zu Alvastra, ferner zu Askaby und zu Vreta, sowie zu Nydala in Smaland. Das bedeutendste Werk Schwedens ist der Dom zu Lund,[3]) damals samt Norwegen und dem ganzen südlichen Teil Schwedens zu Dänemark gehörend. Die großartige Krypta wurde bereits 1123 geweiht, der Hauptchor 1145 vollendet; das Langhaus ist im strengen gebundenen System mit Stützenwechsel angelegt und von Anbeginn auf Einwölbung berechnet. Blendarkaden und Triforium am Äußeren des Chors (Abb.259), die auch an den beiden Westtürmen wiederkehren, verraten rheinische

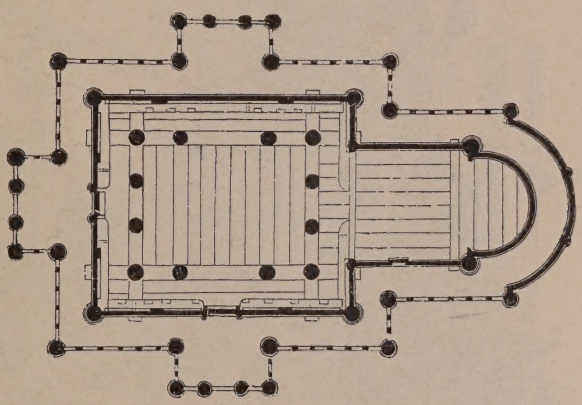


Abb. 260 Grundriß der Kirche zu Borgund

[1]) *H. Storck* und *V. Koch*, Sallinglands Kirker. Kopenhagen 1893.
[2]) *H. Holm*, Bornholmske Kirker. Kopenhagen 1878.
[3]) Aufnahmen und Untersuchungen in dem S. 212 zitierten Werke von *Seesselberg*.

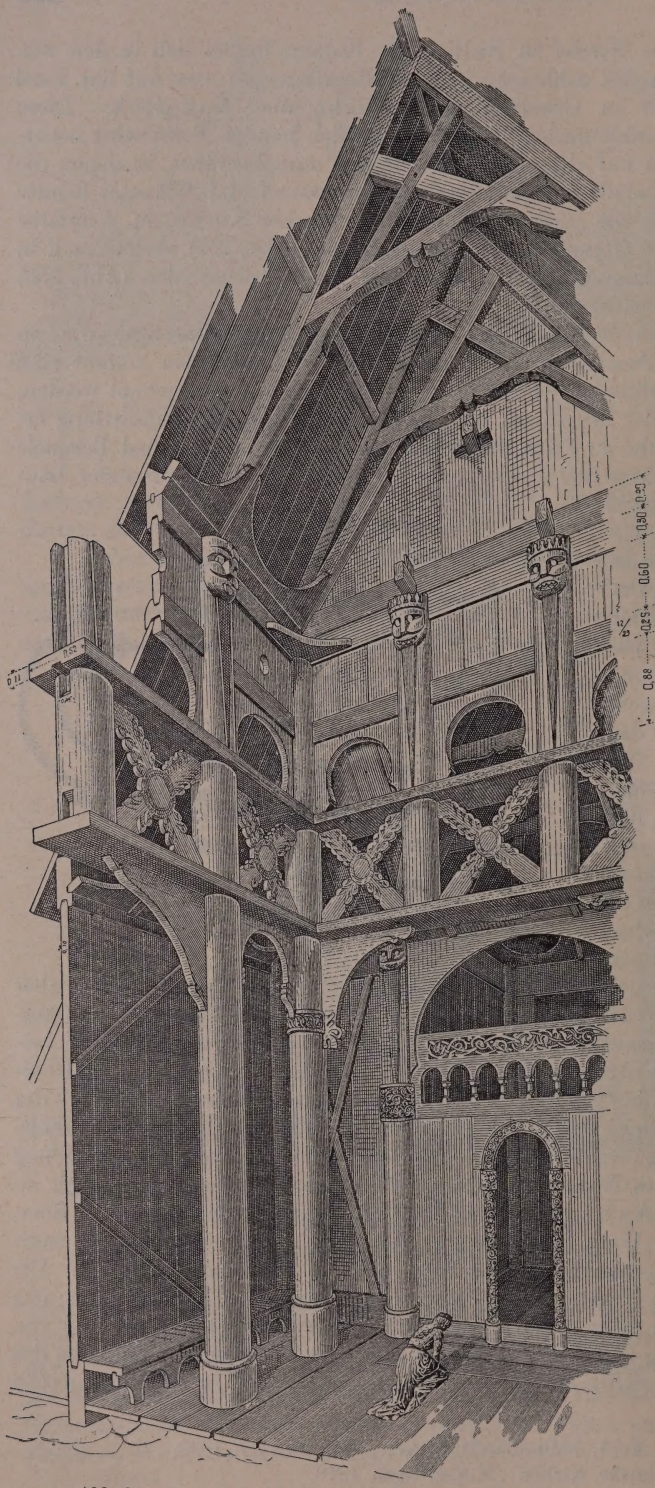


Abb. 261 Inneres der Holzkirche zu Gol (Nach Seesselberg)

Einflüsse und erinnern besonders an den Speirer Dom. Die ursprünglichen Einzelmotive der Dekoration zeigen ein originelles „Gemisch von römischen Überlieferungen, norditalischer Technik, deutscher Ornamentzeichnung und nordgermanischer Phantasie". — In der Mälarlandschaft sind es namentlich die in Ruinen liegenden Kirchen zu Sigtuna, welche den romanischen Stil in seinen verschiedenen Entwicklungsstadien vertreten. So St. Peter mit einem schweren, nach englischer Art angelegten quadratischen Turm auf der Vierung, übrigens ein einschiffiger Bau in Kreuzform. Eine dreischiffige Basilika ist St. Olaf; den Übergang zur Gotik bezeichnet die Marienkirche der Dominikaner. Ein dreischiffiger Pfeilerbau ist auch die Klosterkirche zu Vafruberga, mit Querhaus und dreischiffigem Chor, wie man ihn hier öfter findet. Mit dem Übergangsstil dringt der norddeutsche Backsteinbau hier ein, der indes für die Details den Haustein verwendet. So der Dom zu Westeräs und der zu Strengnäs, im Schiff teils mit runden, teils mit viereckigen Pfeilern, die Klosterkirche zu Sko u. a. Auch Finnland mit seinen wenig bekannten Bauten ist hier anzuschließen, namentlich die Marienkirche zu Rän-

tämäki und der Dom zu Abo, massenhafte Backsteinbauten spätromanischer Zeit.

Die höchste Blüte der skandinavischen Architektur entfaltet sich in den Bauten der Insel Gotland.[1]) Früh zum Christentum bekehrt, durch Fruchtbarkeit des Bodens und günstige Lage für Handel und Verkehr ausgezeichnet, mit trefflichem Material in Kalk- und Sandstein versehen, brachte die Insel seit der Mitte des 12. Jahrhunderts ihre Architektur unter norddeutschem Einfluß zu hoher Bedeutung. Enge Handelsbeziehungen, die auch zu künstlerischer Abhängigkeit führten, lassen sich besonders zu Westfalen nachweisen; sie brachten schon früh die Hallenform (S. 184) und den geradlinigen Chorschluß nach Gotland. Unter den großenteils in Trümmern liegenden 18 Kirchen der einst mächtigen Hansastadt Wisby zeigen

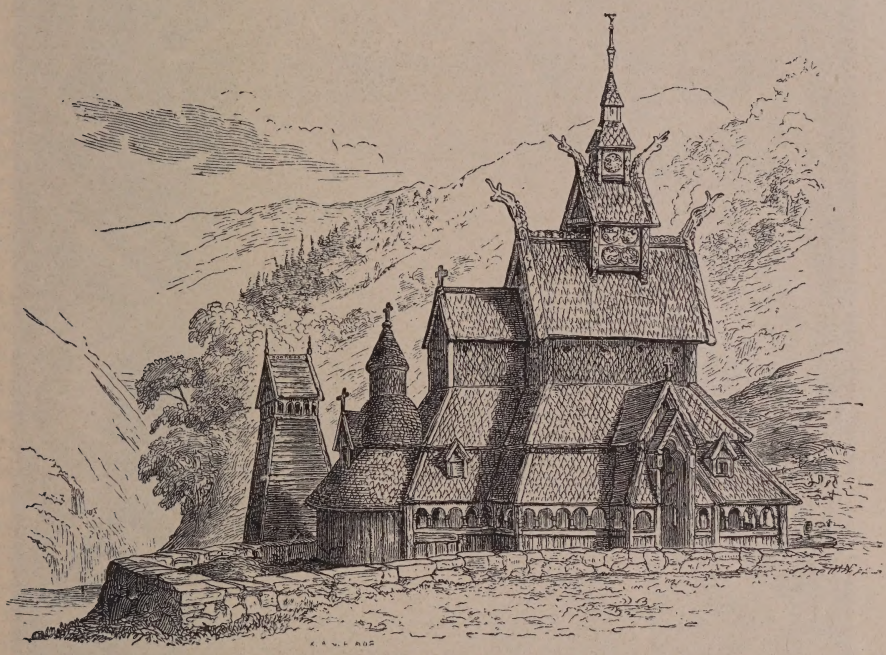


Abb. 262 Kirche zu Borgund

der Dom St. Marien, St. Drotten und St. Klemens diese Anlage, die in den kleineren Kirchen des Landes zur rechteckigen Saalform mit vier Säulen und neun Kreuzgewölben führt. Die Hl. Geistkirche ist ein höchst merkwürdiger Zentralbau von achteckiger Grundform, bei quadratischem Mittelraum, wichtig besonders als vollständig ausgebildete Doppelkapelle. Andere Bauten der Insel verraten eine Vorliebe für zweischiffige Anlagen; so die Kirche von Gothem, die der Spätzeit angehörende Kirche zu Felo, und die reicher ausgebildete von Tingstäde. Wo die Türme in ursprünglicher Form erhalten sind, zeigen sie in ihrer massenhaften Anlage und schlichten Behandlung, wie z. B. an der Kirche zu Walls, wiederum die Einwirkung norddeutscher Bauten.

Norwegen[2]) endlich steht in seinen Steinbauten überwiegend unter dem Einfluß des benachbarten England. Auffallend ist namentlich die von dorther entlehnte Form eines kurzen Rundpfeilers mit gedrücktem Würfelkapitell, wie in der

[1]) Vgl. *J. Roosval* in den Berichten der Berliner Kunstgesch. Gesellschaft 1908.

[2]) *J. Nicolaysen*, Mindesmerker of middelalderens Kunst in Norge. Christiania 1855.

Kirche zu Aker bei Christiania, einem schlichten Kreuzbau, bei welchem der Raum die Vierung wie in manchen schwedischen Bauten durch schwere, nur mit schmalen Durchgängen versehene Mauern für sich abgeschlossen ist. Ähnlich die Kirche von Ringsager, deren Mittelschiff ein Tonnengewölbe hat, während die Seitenschiffe, nach Art südfranzösischer Bauten, mit halben Tonnen bedeckt sind. Eine flachgedeckte Basilika dagegen ist der Dom zu Stavanger, mit schweren Rundpfeilern und Zickzackornamenten an den Arkaden in englisch-normannischer Weise. Dagegen überwiegen in der Marienkirche zu Bergen besonders an den

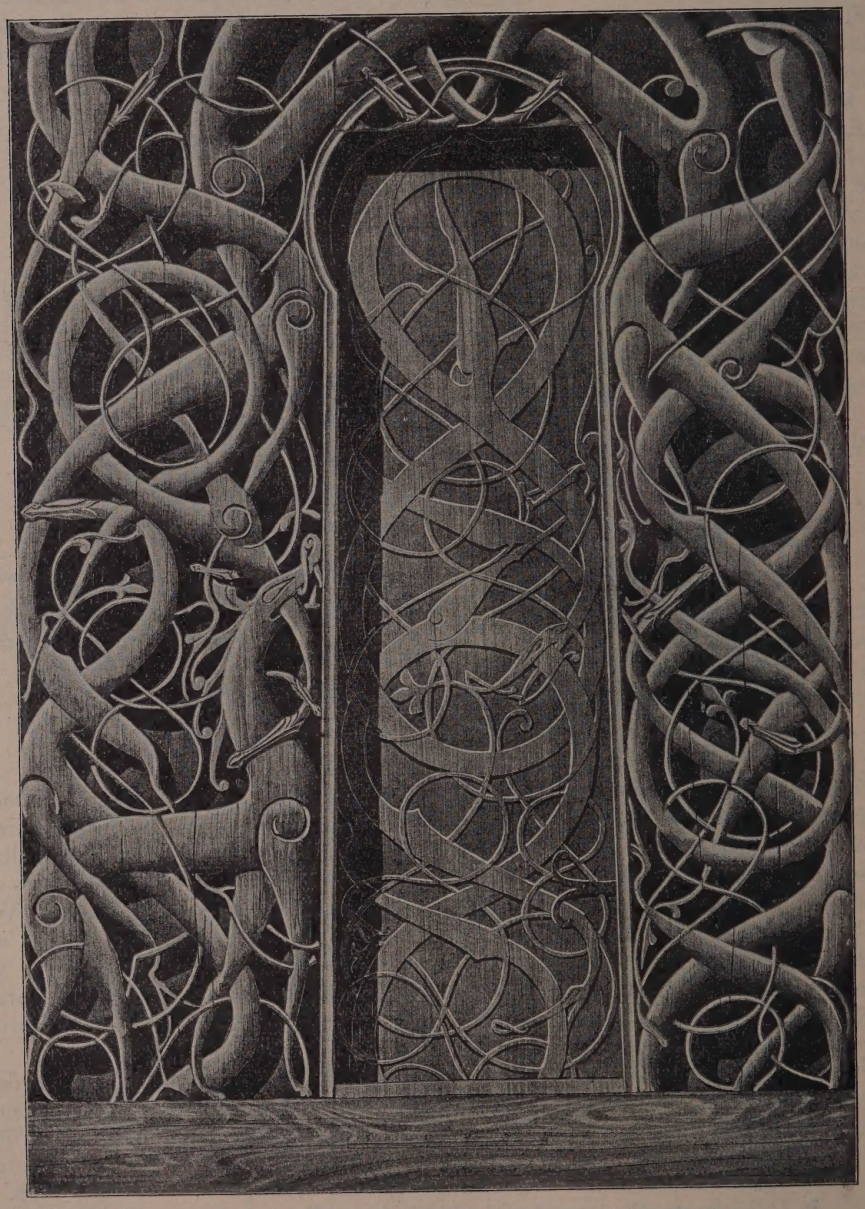


Abb. 263 Portal der Kirche zu Urnaes (Nach Mohrmann und Eichwede)

lebendig gegliederten Pfeilern und den stark ansteigenden Kreuzgewölben die Einflüsse deutscher Vorbilder. Den ersten Platz unter den norwegischen Monumenten nimmt der Dom zu Drontheim[1]) ein, von dem aber nur das Querschiff und die Sakristei dieser Epoche angehören. Die Anlage des Querschiffs mit oberen Emporen und Triforien erinnert durchaus an englisch-normannische Bauweise, der auch die Detailbildung sich anschließt.

Wichtiger und in ihrer Art einzig ist eine andere Gattung von Gebäuden, die den inneren Gebirgslandschaften Norwegens angehören und den romanischen Stilgesetzen in einem höchst originell ausgebildeten Holzbau sich anschließen.[2]) Die Kirchen sind entweder nach Art von Blockhäusern mit horizontal geschichteten Balken oder mit aufrechtstehenden Bohlen (als sog. Reiswerkbauten) aufgeführt. Ihr Grundplan muß wohl seinem Ursprung nach auf das skandinavische Bauernhaus, wie es noch jetzt den alten Typus bewahrt hat, zurückgeführt werden, näherte sich aber in seiner weiteren Entwicklung dem traditionellen Schema der christ-

Abb. 264 Tür der Kirche zu Valthiofstad auf Island

[1]) *A. v. Minutoli*, Der Dom zu Drontheim. Fol. Berlin 1853. — *L. Dietrichson*, Der Dom zu Drontheim.

[2]) *J. C. C. Dahl*, Denkmale einer ausgebildeten Holzbaukunst in den Landschaften Norwegens. Dresden 1837. — *L. Dietrichson* und *Munthe*, Die Holzbaukunst Norwegens. Berlin 1893.

lichen Basilika so weit an, daß unverkennbare Analogien bestehen. Wenn also die allgemeine Form der Grundrisse (Abb. 260) noch immer einem Quadrat ähnlich ist, so wird das Innere wie bei der Basilika durch die Deckenstützen in ein breiteres Mittel- und zwei schmälere Nebenschiffe geteilt (Abb. 260, 261). Diese Stützenstellung ist aber zumeist an allen vier Seiten herumgeführt und trennt also auch den flach oder halbrund geschlossenen Chor vom Langhause. Die hölzernen mastbaumartigen Stützen (Abb. 261) werden durch horizontal eingezogene Bohlen, Kreuzhölzer und Kopfbänder untereinander versteift, um die Last des Dachwerks tragen zu können. In diesem ganzen Strebewerk treten häufig die den romanischen Rundbögen ähnlichen geschweiften Formen der Schiffszimmerkunst auf, wie denn überhaupt der enge Zusammenhang dieser ganzen Holzarchitektur mit den handwerklichen Gewohnheiten und Traditionen eines seefahrenden Volkes nicht zu verkennen ist. Ein häufig wiederkehrender Bestandteil des Baues ist auch der „Svalegang", ein um das ganze Äußere sich herumziehender niedriger Laufgang, der gewöhnlich mit kleinen Holzsäulen sich galerieartig öffnet.

Noch charakteristischer als das Innere stellt sich das Äußere dieser Holzkirchen dar (Abb. 262). Die verschiedenen übereinander emporsteigenden Teile mit ihren hohen Dächern gipfeln sich höchst malerisch und erhalten in ihrem pyramidalen Aufwachsen einen Abschluß durch den Turm, der sich auf dem Dach des hohen Mittelschiffes erhebt. Auf dem Chor findet gewöhnlich eine selbständige kleine Turmspitze Platz, und ein eigentlicher Glockenturm mit schräg ansteigenden Wänden liegt oft getrennt von der Kirche. Die bekanntesten unter den noch erhaltenen dieser Kirchen sind die von Gol (jetzt bei Christiania) (Abb. 261), Borgund (Abb. 260, 262), Hitterdal, Hopperstad, Urnaes, Fortun (jetzt bei Bergen) und Wang (jetzt in Schlesien).

Wie die Bauweise, so geht auch die Ornamentik an diesen nordischen Holzkirchen auf sehr frühe germanisch-keltische Tradition zurück und erinnert unmittelbar an die phantastischen Tierverschlingungen der irischen Buchmalerei (vgl. Abb. 132). Das Portal der Kirche zu Urnaes am Sognefjord (Abb. 263) ist mit prachtvoller Holzschnitzerei umrahmt, in der phantastische langgezogene Tiergestalten, mit fadenförmigem Schlingwerk durchflochten, einander durchdringen und bekämpfen. Die Formen sind tief ausgestochen, so daß sie wie durchbrochene Arbeit über dem ca. 6 cm tiefer liegenden Grunde erscheinen. Auf der Türfläche selbst treten dieselben Ornamente als Flachreliefs auf. Die Entstehung wird um 1200 gesetzt. Ähnliche nicht minder elegant und schwungvoll durchgeführte Schnitzereien an den Portalen der Kirchen von Aal in Hallingdal, zu Tuft bei Sandsvaer (Stift Christiania) gehören wohl einer späteren Epoche an, da in ihnen bereits das Laubornament sich den phantastischen Tierverschlingungen zugesellt. Wieder eine andere Richtung vertreten die Portalschnitzereien mit figürlichen Reliefs, wofür die schöne Tür aus Valthiofstad auf Island als Beispiel dienen möge (Abb. 264). An der Kirchtür aus Hyllestad in Säterdal, jetzt im Museum zu Christiania, sind auf diese Weise selbst Szenen aus der nordischen Siegfriedsage dargestellt.

Italien [1])

Während der Norden, ein Neuland der Kultur, auch in seinen künstlerischen Bestrebungen frische, wenngleich oft noch rohe Kraft zeigt und schöpferisch um-

[1]) Der Cicerone von *J. Burkhardt.* 9. Auflage von *W. Bode* und *C. v. Fabriczy.* Leipzig, 1907. — *C. Boito,* Architettura del medio evo in Italia. Milano. 1880. — *O. Mothes,* Die Baukunst des Mittelalters in Italien. Jena 1884.

bildend mit dem übernommenen Erbe an Ideen und Formen schaltet, liegt Italien jahrhundertelang zertreten am Boden, unfähig jedes sittlichen Aufschwungs, der Anarchie und dem verderblichen Spiel selbstsüchtiger Triebe in Staat und Kirche ohnmächtig preisgegeben. Erst in der Epoche Gregors VII. (1073—1085) begann sich eine sittliche und politische Klärung vorzubereiten, erst seit dem 12. Jahrhundert erstarkte unter dem Einfluß des französischen Geisteslebens, namentlich aber durch

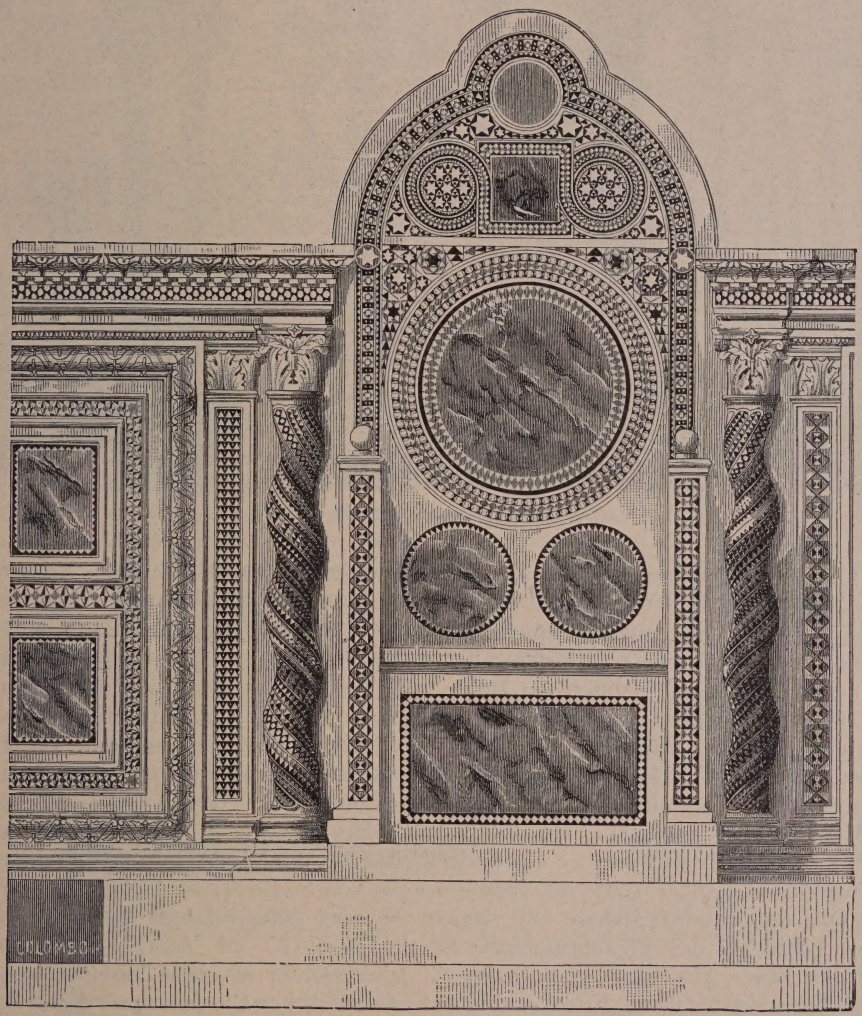


Abb. 265 Bischofstuhl in S. Lorenzo bei Rom

das Aufblühen der mächtigen Stadtrepubliken die nationale Kultur; große Erscheinungen wie Dante und der Reformator des mönchischen und religiösen Lebens, der hl. Franz von Assisi, wiesen ihr dann den Weg zu einer Höhe, die Italien am Ausgange des Mittelalters eher erreichte als andere Nationen, nachdem es auch länger als diese Zeit gebraucht hatte, sich aus dem Verfall zu erheben.

Ein Spiegelbild dieser geschichtlichen Verhältnisse ist die Entwicklung der italienischen Architektur; sie ist sporadisch und wechselvoll, den mannigfaltigsten äußeren Einflüssen unterworfen. Eine fast vollständige Stagnation herrscht bis tief

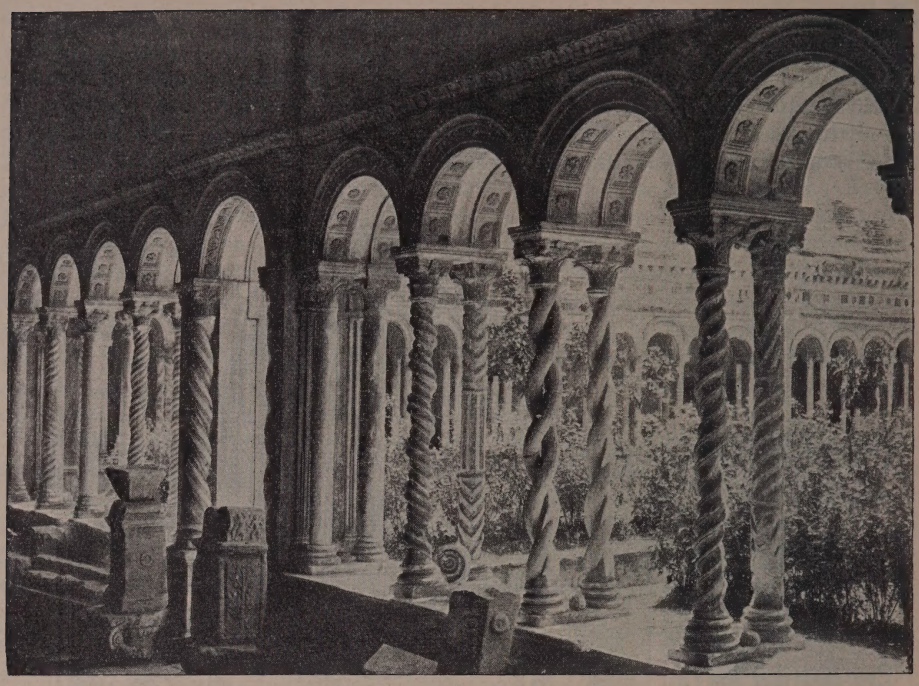


Abb. 266 Kreuzgang von S. Paolo vor Rom

ins 13. Jahrhundert hinein in der von unausgesetzten inneren oder äußeren Kämpfen beunruhigten Stadt der Päpste, in Rom. Man plünderte nach wie vor die antiken Denkmäler und setzte aus den Bruchstücken die Säulen und Architrave der Basiliken zusammen, die man ganz nach dem alten Schema aufführte. Dabei wird der Maßstab immer geringer, wodurch die Höhe im Verhältnis zur Breite zunimmt. Noch aus dem 9. Jahrhundert stammen S. Martino ai Monti, mit einer uralten Krypta, das Schiff stark restauriert, aber noch von schönen ansehnlichen Verhältnissen; ferner die großartige, später völlig umgestaltete fünfschiffige Kirche S. Giovanni in Laterano und die feierlich auf der Höhe des Kapitols liegende S. Maria in Araceli. Dem 12. Jahrhundert gehören S. Crisogono und S. Maria in Trastevere an, beide wieder mit Architraven und reichen Konsolengesimsen darüber, sowie die vorderen Teile von S. Lorenzo fuori le mura, ebenfalls mit geradem Gebälk und Säulen von sehr verschiedenem Maßstab. Ein roher Pfeilerbau des 13. Jahrhunderts ist S. Vincenzo ed Anastasio, außerhalb der Stadt, jenseits S. Paolo gelegen. Interessanter als diese unselbständigen Nachklänge einer früheren Kunst sind manche der zierlichen Glockentürme dieser Zeit, die, einfach in Ziegeln ausgeführt und mit allerlei antiken Resten geschmückt, einen höchst malerischen Eindruck machen. Zu den anmutigsten gehören die von S. Pudenziana und von S. Maria in Cosmedin.

Während die Architektur im großen hier keine Fortschritte machte, tritt im kleinen eine dekorative Kunst hervor, deren Hauptreiz in der geschmackvollen Zusammenfügung buntfarbiger Marmorstücke besteht, wie sie der Boden des alten Rom in unerschöpflicher Fülle darbot. Die Künstlerfamilie der *Cosmaten* war die jüngste, durch ihre ruhmredigen Inschriften hauptsächlich bekannt gewordene der Werkstattgenossenschaften, in denen sich seit dem 11. Jahrhundert diese Technik forterbte. Beispiele derselben enthalten die meisten alten Kirchen Roms

an Chorschranken, Ambonen, Tabernakeln, Leuchtern u. dgl.; so S. Nereo et Achilleo, S. Clemente, S. Lorenzo fuori (Abb. 265), S. Maria in Cosmedin u. a. Doch ist die ganze Verzierungsart, die ja der Technik der alten Mosaikgemälde (vgl. S. 47) entspricht, wahrscheinlich durch byzantinische Künstler, die im Kloster Monte Cassino in Unteritalien seßhaft waren, in Rom eingeführt worden. Dem Geiste dieser dekorativen Kunst entsprechen auch die zierlichen spielerischen Formen gerippter und spiralisch gewundener, wohl auch paarweise miteinander verschlungener oder verknoteter Marmorsäulchen, wie sie besonders einigen römischen Klosterhöfen (S. Cosimato um 1200, S. Giovanni in Laterano um 1230, S. Paolo fuori le mura 1290) ein so phantastisch-prächtiges Gepräge verleihen (Abb. 266).

Einen freieren, selbständigeren Aufschwung nahm der Kirchenbau in Toskana, wo man zwar ebenfalls lange an der altchristlichen flachgedeckten Basilika festhielt, dieselbe aber neu zu beleben und im Detail durch sorgfältige Nachbildung antiker Formen zu bereichern verstand. Dazu kam eine durchgängige Ausführung in edlem Material oder doch eine Bekleidung mit kostbaren Marmorarten. Das erste großartige Werk dieser Gruppe ist der Dom zu Pisa (Abb. 267), seit 1063 nach einem Seesiege über die Sizilianer von der mächtig emporsteigenden Handelsstadt begonnen. *Busketus* und *Reinaldus* werden als Baumeister genannt. Es ist eine fünfschiffige flachgedeckte Basilika, von einem ausgedehnten dreischiffigen Querhaus durchschnitten, dessen Mittelräume in Apsiden enden, während auf der Kreuzung sich eine elliptische Kuppel erhebt. Der Grundriß, bei dem man an Werke wie Kalat-Sema'n (vgl. S.20) oder die Apostelkirche zu Konstantinopel (vgl. S. 32) erinnert wird, näherte sich ursprünglich vielleicht noch mehr der Kreuzgestalt, indem auch das Langhaus nur dreischiffig angelegt und von kürzerer Ausdehnung war. Emporen über den Seitenschiffen öffnen sich mit Pfeilern und Säulen gegen den hohen Mittelraum und setzen sich, die Vierung überbrückend, bis in den Chorschluß fort (Abb. 268). Auf 68 schlanken Granitsäulen mit antikisierenden Marmorkapitellen erheben sich die Arkaden der Schiffe. Alles Detail ist streng klassisch geformt, der Kern des Baues innen und außen von wechselnden Lagen weißer und dunkelgrüner Marmorquadern

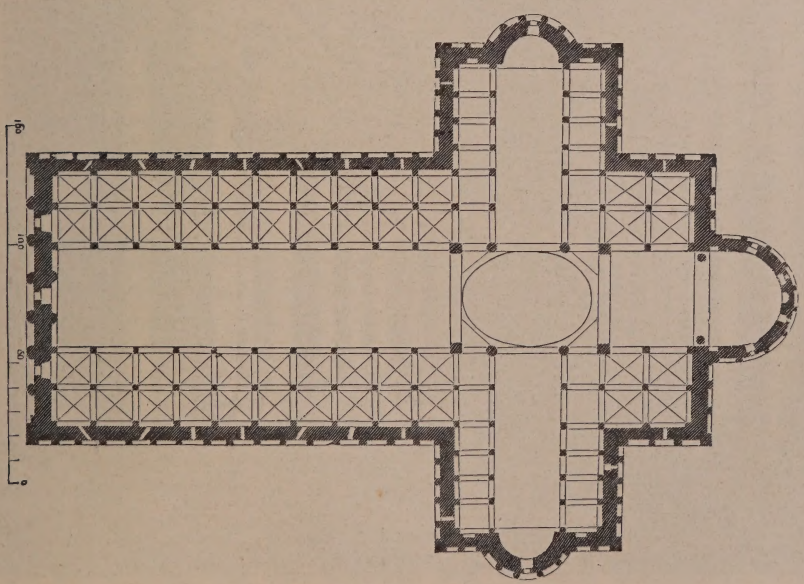


Abb. 267 Grundriß des Doms zu Pisa

gebildet. Die Fassade — erst 1174 vollendet — hat im unteren Geschoß eine Gliederung durch Blendarkaden, darüber aber vier Reihen freier Säulenstellungen mit Bögen, die als Galerien sich in prächtiger Wirkung vor den Mauerflächen hinziehen; die übrigen Teile des Außenbaues sind durch Halbsäulen und Pilaster mit Bogen- oder Architravverbindung gegliedert (Abb. 269). Diesem großartigen Bau, der die Basilikaform, wenngleich noch in schwerfälliger Weise, durch Annähe-

Abb. 268 Inneres des Doms zu Pisa (Nach Dehio und v. Bezold)

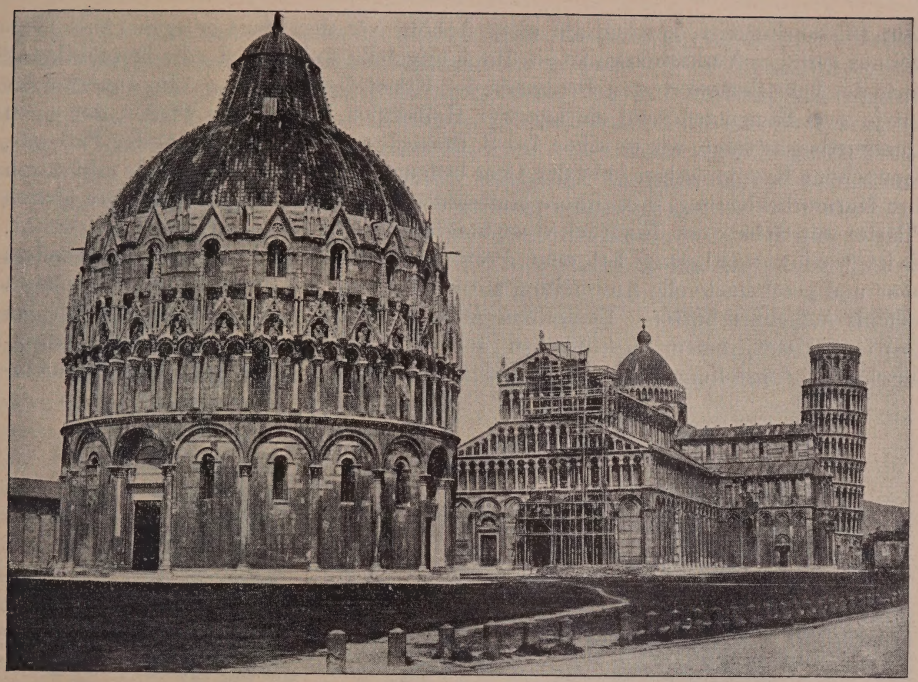


Abb. 269 Baptisterium, Dom und Campanile zu Pisa

rung an den Gedanken des Zentralbaus zu steigern sucht, folgte seit 1153, von *Diotisalvi* erbaut, das Baptisterium, ein ebenfalls bedeutender Kuppelbau von 30,5 m Durchmesser mit einem Umgang und Emporen, nach außen wieder durch eine untere Halbsäulenstellung und einen oberen Galeriekranz elegant gegliedert; die gotische Dekoration der oberen Teile und die zugespitzte Kuppel stammen aus späterer Zeit (Abb. 269). Sodann wurde seit 1174 durch *Bonannus* und einen deutschen Meister *Wilhelm von Innsbruck* der berühmte Glockenturm aufgeführt, dessen auffallend schiefe Stellung nicht auf Absicht beruht, sondern durch allmähliches Nachgeben des Baugrundes auf der Südseite herbeigeführt wurde, dem man durch Erhöhen der Stockwerke des Baues auf der entgegengesetzten Seite vergeblich entgegenzuwirken suchte. Es ist ein hoher kreisrunder Bau, der ganz mit freien Säulenarkaden umgeben wurde und dabei in seinen Details den klassischen Sinn der pisanischen Schule bekundet. — Die imposante Gruppe dieser drei Bauten auf dem von den Stadtmauern umschlossenen stillen Domplatz gewährt einen künstlerisch abgerundeten Eindruck und macht den Ruhm der Pisaner Architektur aus.

Der pisanische Stil fand auch in der Nachbarschaft Verbreitung und namentlich in den Bauten von Lucca eine zwar im einzelnen minder edle, mehr barocke und phantastische, aber in der Anlage und besonders der Durchbildung des Äußeren und der Behandlung der Fassade verwandte Auffassung. So vorzüglich am Dom S. Martino, an S. Micchele (Abb. 270) und, wenngleich in abweichender Gestalt, an S. Frediano, einer fünfschiffigen Basilika mit mancherlei altertümlichen Anklängen.

Eine besondere Gruppe bilden die Monumente von Florenz, die durch Adel der Formbildung und eine dekorativ sehr wirksame Marmorbekleidung sich auszeichnen. Vor allem zierlich ist die kleine Kirche S. Miniato, wohl noch aus

dem 12. Jahrhundert, köstlich auf einer Anhöhe vor der Stadt gelegen (Abb. 271). Bei nur geringen Verhältnissen ist sie durch originelle Anlage und edle Durchbildung eines der bemerkenswertesten Denkmale der Kunst dieser Epoche. Im Innern folgt auf je zwei Säulen jedesmal ein aus vier Halbsäulen bestehender Pfeiler, der einen Quergurtbogen trägt, wie es schon bei S. Prassede in Rom (vgl. S. 14) der Fall war. Eine schöne Kryptenanlage hebt den Chor bedeutsam hervor. Die Fassade gibt durch ihre Marmorbekleidung, ihre untere Halbsäulenstellung mit Rundbögen, ihre oberen Pilaster mit Gebälk den Eindruck einer überraschend edlen und strengen Klassizität. Es ist, wie man wohl gesagt hat, eine „Protorenaissance" oder richtiger eine besonders reine und geschmackvolle Anwendung antiker Formen, wie sie in Italien fortzuleben niemals aufgehört hatten. Demselben Adel der Formenbildung begegnen wir am Baptisterium, einem ansehnlichen achteckigen Kuppelbau mit edlen korinthischen Säulenstellungen an den Wänden und darüber einem schmalen Emporen-

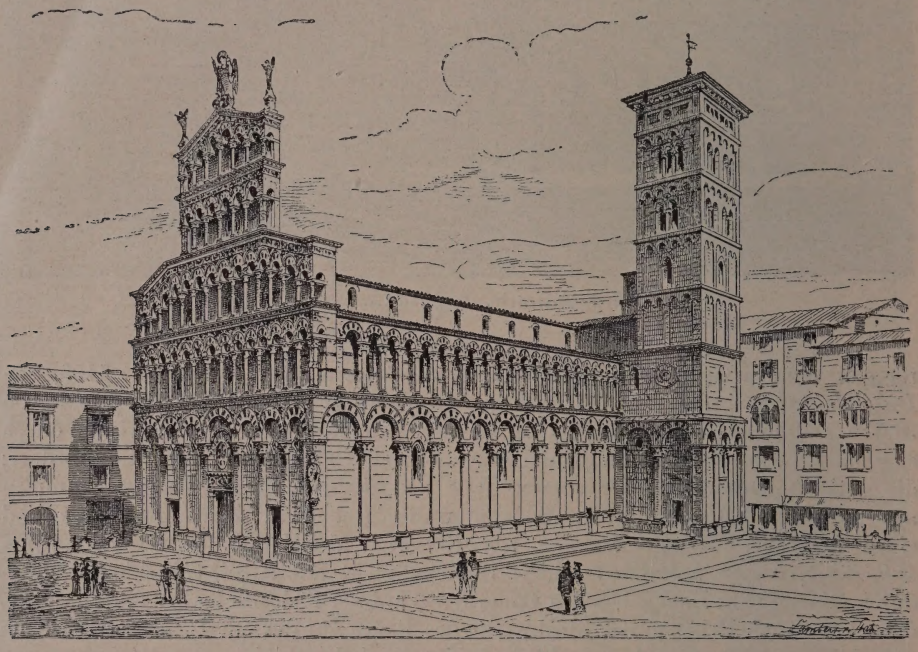


Abb. 270 S. Micchele in Lucca

geschoß, das sich mit ionischen Säulenarkaden zwischen korinthischen Pilastern gegen das Innere öffnet. Alles trägt hier den Stempel eines an den Mustern antiker Architektur zu großer Reinheit durchgebildeten Geschmacks.

Solcher im wesentlichen aus dem Fortwirken antik-klassischer Tradition erwachsenen Architektur stellen sich die Bauwerke Siziliens,[1]) Unteritaliens und Venedigs als Erzeugnisse vielfach gemischter fremder Einflüsse gegenüber. Große Teile der Insel und der süditalischen Küstengebiete hatten zuerst lange Zeit unter byzantinischer Botmäßigkeit gestanden und dann eine hohe Kulturblüte unter der Herrschaft der Mohammedaner erlebt. Als im Laufe des 11. Jahrhunderts die Normannen das Land unterwarfen, traten sie das Erbe jener Mischkultur an und fügten derselben noch eigene Elemente hinzu. Die Plananlage der Kirchen

[1]) *G. di Marzo*, Delle belle arti in Sicilia. Palermo 1858—1862. — *M. G. Zimmermann*, Sizilien. Leipzig 1903.

schloß sich zumeist dem Schema der altchristlichen Basiliken an; die Kuppel auf dem Kreuze, die Mosaiken und manche Ornamente nahm man von den Byzantinern, den überhöhten Spitzbogen und das Stalaktitengewölbe von den Arabern, und endlich verband sich als Zeugnis nordischen Geistes gewöhnlich ein Turmbau der Fassadenanlage. Gleichwohl erwuchs aus dieser Mischung von fremdartigen Elementen bisweilen ein Ganzes, das den Mangel höherer organischer Entwicklung durch feierliche Wirkung, reiche Pracht und Fülle der Phantasie vergessen macht.

Ein Juwel dieser Architektur ist die Schloßkapelle zu Palermo, eine kleine dreischiffige Säulenbasilika, von König Roger in den königlichen Palast eingebaut und 1140 geweiht (Abb. 272); das Langhaus ist über hohen arabischen Spitzbögen flach gedeckt, das Querhaus dagegen mit spitzbogigem Tonnengewölbe gedeckt; die Vierung trägt eine hohe Kuppel. Durch die mystische Dunkelheit des Inneren leuchten die Mosaiken der Wände, die reichen Ornamente, die bunt gemalten und vergoldeten Decken mit ihren Stalaktiten in wundersamer Pracht. Für die Art der Außendekoration, die aus gemalten Mustern, sich durchschneidenden Bögen, reichen Friesen und Zinnenkränzen eine phantastisch bunte Wirkung gewinnt, ist die von 1169—1185 erbaute, im Innern ganz umgestaltete Kathedrale von Palermo ein bezeichnendes Beispiel, außerdem durch glänzenden Turmbau hervorragend. Die großartigste Konzeption im ganzen entfaltet sich an der Klosterkirche zu Monreale, 1174 von König Wilhelm II. gegründet, herrlich auf einem Gebirgsabhang unweit Palermo gelegen.[1]) Der Grundriß (Abb. 273) zeigt eine dreischiffige Basilika von mächtigen Dimensionen samt Kreuzschiff und weiter Choranlage mit drei Apsiden. Schlanke antike Marmorsäulen mit prächtigen Kapitellen tragen die überhöhten Spitzbögen des Langhauses; das Mittelschiff wird in bedeutender Höhe von einer (erneuerten) flachen Decke geschlossen (Abb. 274). Alle Wandflächen sind durch eine unabsehbare Fülle von Mosaikgemälden wie mit prächtigen Teppichen bedeckt; das ganze Innere gewährt durch Adel der Verhältnisse, Klarheit, Harmonie und reichen Farbenschmuck einen feierlich-prächtigen Eindruck. Die Fassade wird durch zwei mit einer Säulenhalle verbundene Türme abgeschlossen. An die Nordseite der Kirche fügt sich ein köstlicher Kreuzgang mit

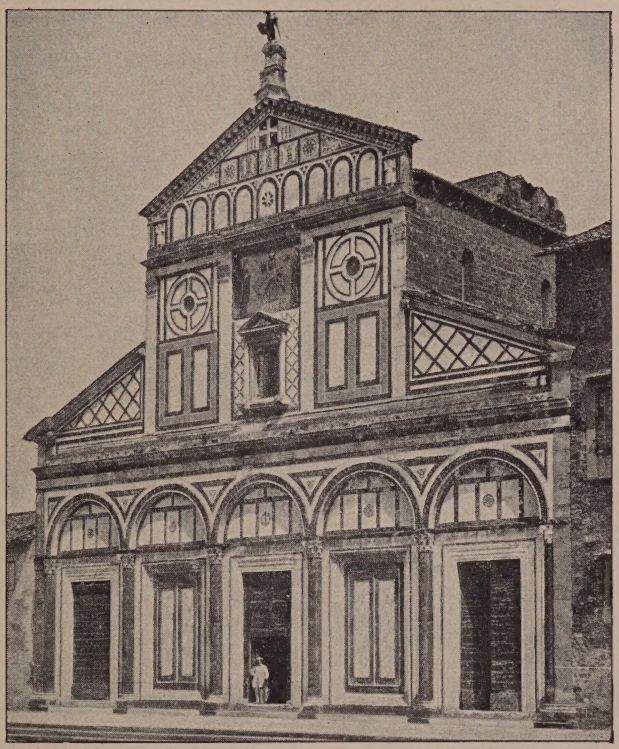


Abb. 271 Fassade von S. Miniato bei Florenz

[1]) *D. B. Gravina*, Il duomo di Monreale. Palermo 1859.

musivisch verzierten Säulen und reich durchgebildeten Kapitellen. Ähnliche Anlage hat der Dom von Cefalù; andere Werke zu Palermo, wie S. Maria dell' Amiraglio (la Martorana), S. Giovanni degli Eremiti, tragen den Charakter byzantinischer Kuppelkirchen.

Abb. 272 Inneres der Cappella Palatina im Palazzo Reale zu Palermo

An den Bauten Unteritaliens [1]) ringen in oft seltsamer Weise antike, byzantinische, maurische und normannische Einflüsse miteinander. So an dem

[1]) *H. W. Schulz*, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien. Dresden 1860. — *D. Salazaro*, Studi sui monumenti dell' Italia meridionale. Neapel 1874—77. — *Ch. Diehl*, L'art byzantin dans l'Italie méridionale. Paris 1894.

großen, ungefähr quadratischen Vorhofe der Kathedrale von Salerno, wo antike korinthische Säulen mit überhöhten maurischen Rundbögen verbunden sind; vom Dome selbst besteht nur noch die ausgedehnte Krypta in altem Zustande. An der Kathedrale zu Amalfi ist eine malerische zweischiffige Vorhalle mit phantastischen Spitzbogenfenstern und hoher unregelmäßiger Treppenanlage bemerkenswert. Die Kathedrale zu Ravello, oberhalb Amalfi, auf steiler Felsenhöhe gelegen, zeigt ebenfalls trotz moderner Umgestaltung eine monumentale Basilikenanlage; alle drei Dome haben übereinstimmend die originelle, offenbar ursprüngliche

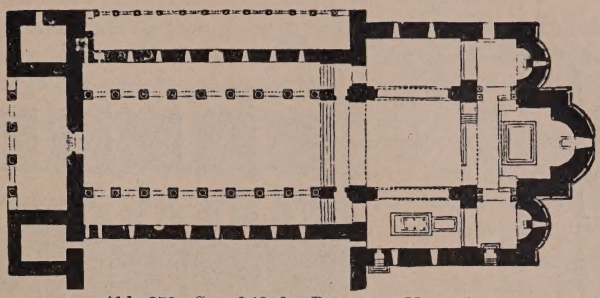


Abb. 273 Grundriß des Doms von Monreale

Abb. 274 Inneres der Klosterkirche von Monreale

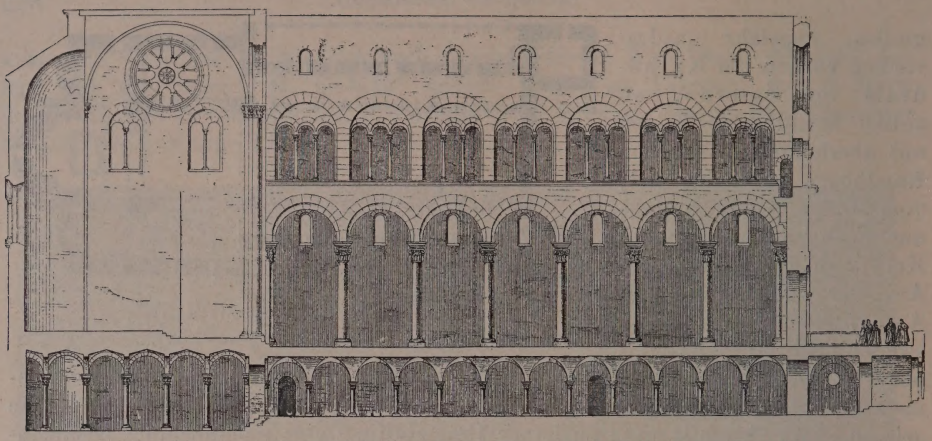


Abb. 275 Längsschnitt der Kathedrale von Trani (Nach Dehio und v. Bezold)

Anordnung eines weiten Querschiffes, an welches unmittelbar die drei Apsiden sich schließen. Diese Eigenart haben auch die Kirchen von Bari und Bitonto. Aus den Basiliken des Ostens übernommen ist die ziemlich regelmäßig vorkommende Emporenanlage, wie in der Kathedrale von Trani (Abb. 275), die außerdem durch die unter dem ganzen Chor und Langhaus sich hinziehende Krypta, die größte der Welt, ausgezeichnet ist. Byzantinisch ist auch die Überwölbung des Mittelschiffs mit einer Reihe von Kuppeln, wie im Dom zu Molfetta und St. Maria zu Trani. Das Äußere erfährt bisweilen eine lebendige schmuckreiche Behandlung, in welcher sich toskanische Einflüsse zu erkennen geben.

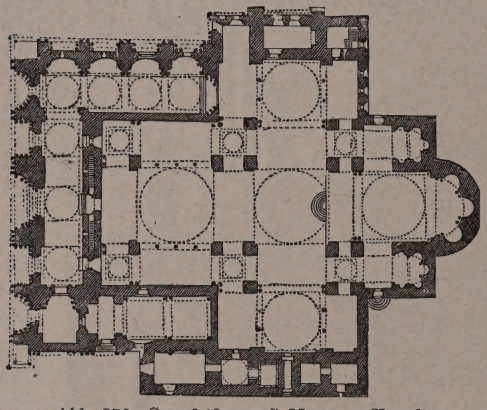


Abb. 276 Grundriß von S. Marco zu Venedig

In den meisten dieser Kirchen finden sich dekorative Prachtwerke im Geiste der Cosmatenkunst, jedoch durch Beimischung arabischer Ornamente mannigfach belebt und bereichert. So eine reiche Kanzel, Chorschranken und Leuchter in der Kathedrale zu Sessa, eine der prachtvollsten Kanzeln in der Kathedrale von Ravello, eine nicht minder kostbare und besonders fein antikisierende in der Kathedrale von Salerno, endlich die großartigen, streng antikisierenden Baldachine über den Sarkophagen König Rogers II., Kaiser Friedrichs II., Kaiser Heinrichs VI. und ihrer Gemahlinnen in der Kathedrale zu Palermo.

Venedig, dessen Kaufleute als kühne Seefahrer früh schon den Orient kennen lernten und mit den Erzeugnissen des Ostens auch seine Kunst und seine Prunkliebe heimbrachten, wurde ein neuer Mittelpunkt der architektonischen Entwicklung. Aus direkten Einflüssen der byzantinischen Bauweise ist das Wunderwerk der venezianischen Architektur, S. Marco, die kostbare Grabkirche des Schutzheiligen der Stadt, hervorgegangen.[1]) Im Jahre 976 bei einem Aufstande

[1]) *G.* e *L. Kreutz*, La basilica di S. Marco in Venezia. Vollendet durch *F. Ongania.* Venedig 1843 ff. — *G. Pauli*, Venedig. Leipzig 1898. — *M. Semrau*, Venedig (Moderner Cicerone 1905).

niedergebrannt, wurde sie zunächst als dreischiffiger Langbau (der mittlere Teil des Gebäudes) aufgeführt, seit der Mitte des 11. Jahrhunderts aber in der Form eines griechischen Kreuzes, dessen Ecken und Durchschneidung durch fünf Kuppeln bezeichnet werden, umgebaut (Abb. 276). Die mächtigen Hauptpfeiler sind in je vier durch Bögen miteinander zu einer Gruppe verbundene Pfeiler aufgelöst, deren Binnenraum wieder mit einer kleinen Kuppel gedeckt ist. Dazwischen aber spannen sich breite Tonnengewölbe als Gurtbögen, die Kuppeln rahmenartig umfassend und im Lang- und Querhaus den Eindruck einer dreischiffigen Teilung hervorbringend. Dieser Eindruck wird durch Laufgänge, welche auf Arkaden die Zwischenräume der Pfeiler in Emporenhöhe überbrücken, verstärkt und nach der malerischen

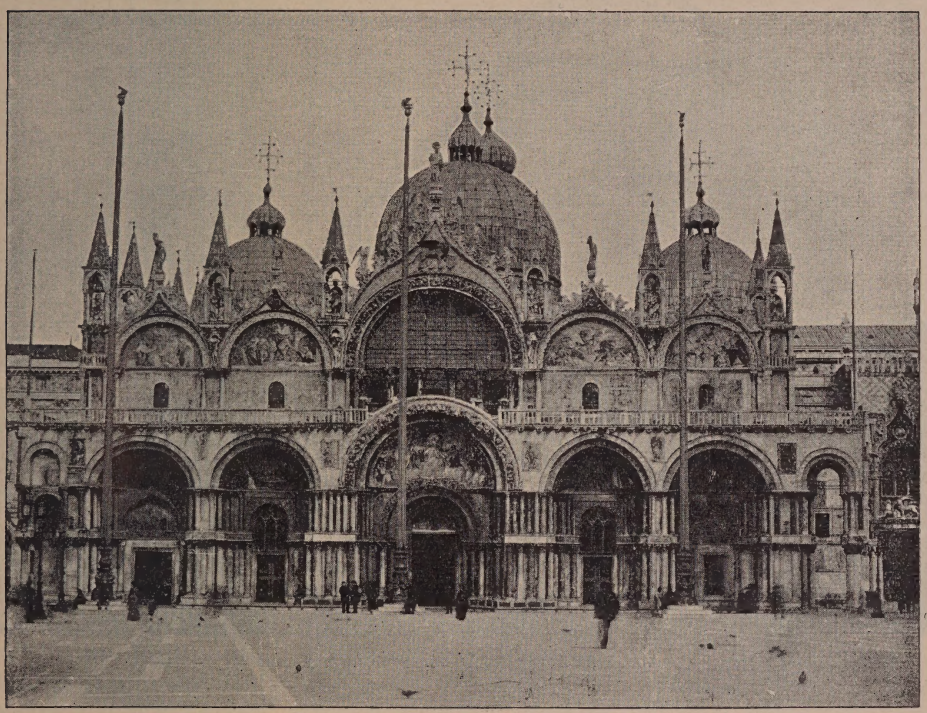


Abb. 277 Fassade des Doms S. Marco in Venedig

Seite bereichert. Der Chor schließt nach byzantinischer Weise in drei Apsiden, die für sich wieder durch Wandnischen gegliedert werden und von denen nur die Hauptapsis nach außen vortritt. So ist nach dem Grundschema der Kreuzkuppelkirche (vgl. S. 32) ein Zentralbau geschaffen, der auch in der reichen Ausstattung aller Flächen mit Marmor- und Mosaikbekleidung die byzantinische Abstammung nicht verleugnet. Der Eindruck dieser gediegenen Pracht ist ein mächtiger, die Stimmung des Ganzen feierlich und ernst, dabei von einem seltenen malerischen Reiz. Um das ganze Vorderschiff zieht sich eine ebenfalls mit Kuppeln gewölbte und reich mozaisierte Vorhalle, deren rechter Flügel jedoch zu zwei gesonderten Kapellen abgeschlossen ist. Nach außen (Abb. 277) öffnet sich die Halle mit einer Reihe tiefer Nischen, deren Wände ganz auf einem Wald von Säulchen ruhen. Die verschwenderische Pracht der Dekoration, der Glanz des Marmors, des Goldes und der farbigen Mosaiken, die auch die Fassade schmücken, geben dem ganzen Bau einen phantastisch-zauberhaften Charakter. — Der Einfluß dieses Wunderwerks macht sich weithin geltend; noch in

Abb. 278 Außenansicht von S. Zeno in Verona

der erst 1232 begonnenen Kirche S. Antonio zu Padua lebt der Baugedanke von S. Marco wieder auf, wenn auch schon in gotischen Formen ausgeführt.

Die Merkmale des romanischen Stils im eigentlichen Sinne treten in Italien fast ausschließlich an den Bauwerken Oberitaliens[1]) auf, das ja durch seine starke germanische Bevölkerung natürliche Berührungspunkte mit dem nordischen Kunstgeist hatte. So brachten schon im frühen Mittelalter (vgl. S. 119) die Bauten der Langobarden in vielen Punkten germanisches Empfinden zum Ausdruck. Bestimmte Sonderformen, namentlich des romanischen Außenbaus, wie die Gliederung der Wände durch Lisenen und Blendbögen, den Abschluß durch Bogenfriese und Zwerggalerien (Triforien), ferner aber auch den Stützenwechsel und das Würfelkapitell finden wir in der Lombardei und den zu ihr gehörigen Gebieten am Nordostabhang des Apennin ebenso früh wie im Norden, ja es scheint, daß wenigstens Bogenfries und Zwerggalerie von hier aus sich in Mitteleuropa verbreitet haben. Diese Formen entsprachen dem Charakter des Backsteinbaus, wie er in der ober-

[1]) Vgl. die S. 118 Anm. 2 angeführten Werke.

italischen Tiefebene stets vorwiegend Geltung hatte. Vor allem aber ist die große Aufgabe der Überwölbung des Mittelschiffs der Basilika am nördlichen wie am südlichen Fuße der Alpen fast gleichzeitig und überwiegend auch hier auf der Grundlage des Kreuzgewölbes in Angriff genommen worden, obschon sich regelrechte Anlagen im „gebundenen" System in Italien weniger häufig finden als in Deutschland.

Trotz so vieler Anklänge an nordische Weise gerade im Außenbau bleibt die Fassade oberitalienischer Kirchen namentlich infolge der streng beibehaltenen Absonderung des Turmes ganz unnordisch. Sie gibt entweder den Querschnitt der Basilika mit dem aufsteigenden Giebel des Mittelschiffs und den abfallenden Linien der Seitenschiffdächer, durch Lisenen und Bogenfriese gegliedert und durch einen Portalvorbau, sowie häufig durch das schöne Motiv eines großen Radfensters geschmückt (Abb. 278), oder sie faßt in einer frei aufgeführten Dekorationswand alle drei Teile des Querschnitts zu einer mächtigen, wenn auch unorganischen Frontbildung zusammen.

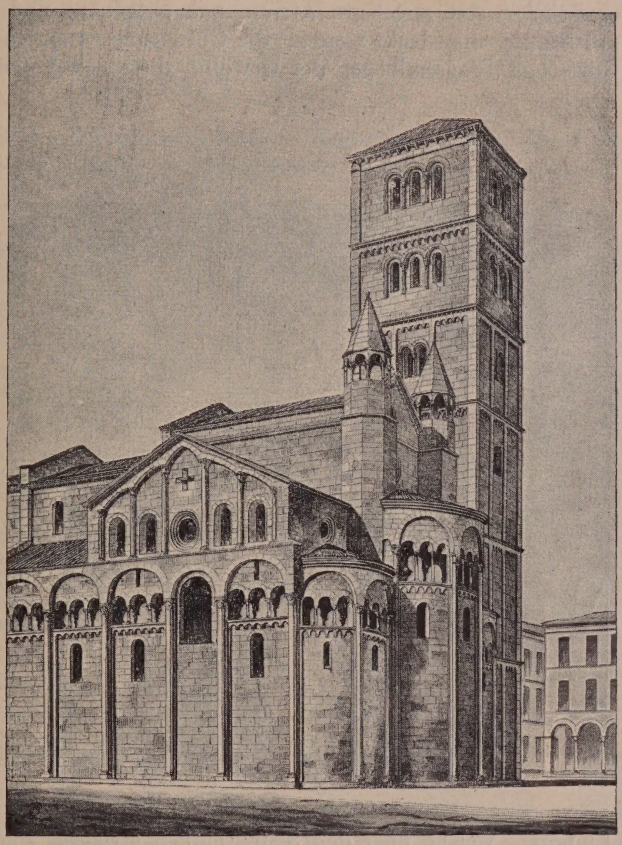


Abb. 279 Chorseite des Doms von Modena
(Nach Dehio und v. Bezold)

Unter den noch flachgedeckten Basiliken Oberitaliens nimmt S. Zeno in Verona die erste Stelle ein; die Wechselstellung von Pfeilern und Säulen, sowie die Einfügung von Schwibbögen zwischen den Pfeilern im Innern, wie bei S. Miniato in Florenz, drückt bereits das Streben nach einer gewissen Raumgliederung aus. Die Fassade (Abb. 278) bietet ein Muster klarer Disposition und edler Durchbildung. Gleichfalls ursprünglich flachgedeckt war der 1099 begonnene Dom von Modena, der ähnlichen Stützenwechsel mit eingespannten Querbögen zeigt wie S. Zeno. Entsprechende Quergurte überspannen auch die ziemlich hoch angelegten Seitenschiffe; die dazwischenfallenden Teile der Mittelschiffswand über den Arkaden sind emporenartig durchbrochen. So ist auf originelle Weise eine selbst für die im 12. Jahrhundert eingeschalteten Gewölbe genügende Festigkeit der Konstruktion erreicht. Von besonderer Bedeutung ist die Ausgestaltung des Äußeren. Der von drei Apsiden gebildete Chor, vor dem das nicht über die Langwände hervorspringende Querschiff durch einen seitlichen Giebel markiert ist, sowie die Langhauswände selbst sind ringsum mit offenen Galerien umzogen, deren Gruppierung den inneren Triforien

entspricht (Abb. 279). An der Fassade besonders, die in klarer Dreiteilung sich aufbaut, fügt sich diese Galerie dem Gesamtorganismus wirkungsvoll ein. Drei Portale öffnen sich in die Schiffe, das mittlere mit einem kleinen Vorbau, dessen Säulen auf gewaltigen Löwengestalten ruhen.

Der Gewölbebau tritt zuerst an der altehrwürdigen Basilika S. Ambrogio zu Mailand auf, deren frühester Bauteil, die Apsis, sowie Bestandteile der inneren Ausstattung noch ins 9. Jahrhundert zurückgehen. Im 12. Jahrhundert ist dann das Langhaus mit der merkwürdigen zweigeschossigen Vorhalle, sowie das nach altchristlicher Art angelegte Atrium neu aufgebaut und bereits mit Kreuzgewölben auf Rippen eingedeckt worden; die Gliederung entspricht genau den daraufruhenden Gurt- und Diagonalbögen der Gewölbe, diese selbst aber stecken tief zwischen den

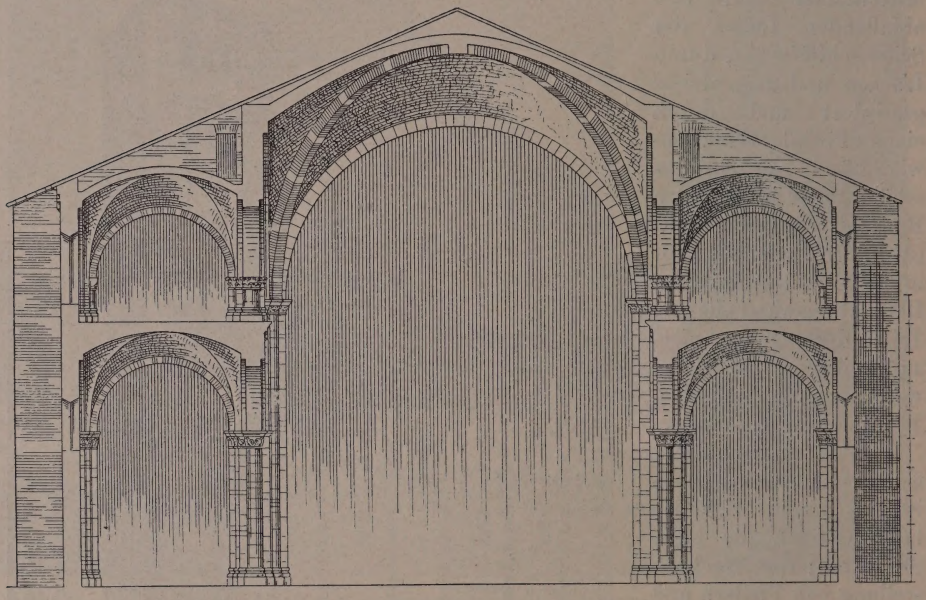


Abb. 280 Querschnitt von S. Ambrogio zu Mailand (Nach Dehio und v. Bezold)

Emporen, welche über den Seitenschiffen errichtet sind und sich mit gleichen Arkaden wie die letzteren, nur niedriger, gegen das Mittelschiff hin öffnen (Abb. 280). So wird die Festigkeit der weitgespannten Mittelschiffsgewölbe zwar erreicht, aber auf Kosten des basilikalen Aufbaus und der ausgiebigen Beleuchtung, welche jetzt hauptsächlich durch große Fensteröffnungen im Obergeschoß der Vorhalle dem Mittelschiff zugeführt wird. Der Innenraum hat infolge der tiefen Lage der Hochschiffsgewölbe trotz der weiten Raumverhältnisse etwas Gedrücktes. Nahe verwandt durch die Gleichheit des Langhaussystems ist S. Micchele in Pavia (seit 1024), doch mit höhergelegtem Hauptgewölbe; die infolgedessen ungenügende Sicherung desselben bedingte seine Erneuerung im 15. Jahrhundert. Das Detail von S. Micchele ist flüchtig, oft roh, aber von trefflicher dekorativer Wirkung.

Freier, edler, durchgebildeter erscheint der lombardische Gewölbebau an dem nach 1117 erneuerten Dom zu Parma, einem Baue von klar gegliederter Grundform, mit entwickeltem Kreuzschiffe, das durch eine Kuppel hervorgehoben ist. Das Innere, mit Emporen über den Seitenschiffen, war durch wechselnde Anordnung

von runden und Kreuzpfeilern ursprünglich für gebundenes System vorbereitet; bei der Überwölbung hat man, wie es scheint, nachträglich die weiten quadratischen Spannungen aufgegeben und schmal rechteckige Gewölbejoche angeordnet. Die Fassade, in einem ungeteilten Giebel schließend, mit drei Löwenportalen, ist ebenso wie Chor und Querschiff durch Bogenstellungen besonders reich und wirksam gegliedert. Die schönen Verhältnisse des hohen und schlanken Aufbaus, die imposante Raumwirkung des Innern mit der breiten, vom Mittelschiff zum erhöhten Chor und Querschiff führenden Treppe machen den Dom zu Parma wohl zum vollendetsten Werk der lombardisch-romanischen Baukunst.

Spanien[1])

Das äußerste Grenzgebiet der abendländischen Kultur im Süden, die Halbinsel Spanien, hängt bezüglich ihrer architektonischen Entwicklung vornehmlich von Frankreich ab. Seitdem die christliche Herrschaft in Spanien das Reich der Araber in langsamem, aber unaufhaltsamem Vordringen wieder zu besiegen begann, erhob sich langsam die Baukunst aus dürftigen und rohen Anfängen, wie sie einige — übrigens ihrer Datierung nach unsichere — Monumente Nordspaniens zu bezeugen scheinen. Der Aufschwung der spanischen Architektur datiert erst aus dem 12. Jahrhundert und wird durch engen Anschluß an die Bauweise des benachbarten Südfrankreich bedingt. Ein- oder dreischiffige Kirchen mit Tonnengewölben und gegliederten Pfeilern, in der Grundrißbildung die Anlage von drei den Achsen der Schiffe entsprechenden Apsiden, häufiges Vorkommen eines Querschiffes mit Kuppel über der Vierung charakterisieren diese Frühzeit der spanischen Architektur im 12. Jahrhundert. Im Laufe der Folgezeit ge-

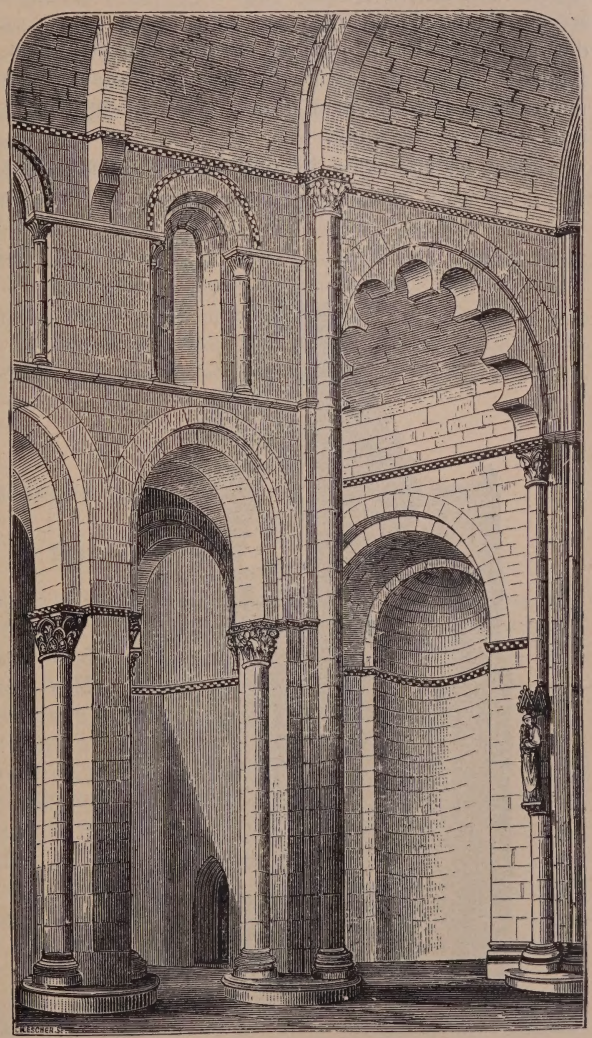


Abb. 281 Aus S. Isidoro zu Leon

[1]) *Villa Amil*, España artistica y monumental. Fol. Paris. — *G. E. Street*, Some account of Gothic architecture in Spain. London 1865. — Vgl. ferner die S. 87 Anm. 1 angeführten Werke.

wann auch das mittelfranzösische Kreuzgewölbe in der spanischen Kirchenarchitektur Geltung und entwickelte sich unter dem Einfluß der französischen Gotik ein reicher Übergangsstil, in den auch immer mehr Elemente der maurisch-arabischen Kunst aufgenommen wurden. So bildet sich in der Schlußepoche ein romanischer Stil aus, der in seinen Grundzügen an der alten Tradition festhält, in der Konstruktion dem allgemeiner gewordenen Kreuzgewölbe sich anschließt, seine Dekoration aber dem beweglichen Spiel der maurischen Detailformen öffnet. Manche prächtige Denkmale sind Zeugen dieser interessanten Mischung.

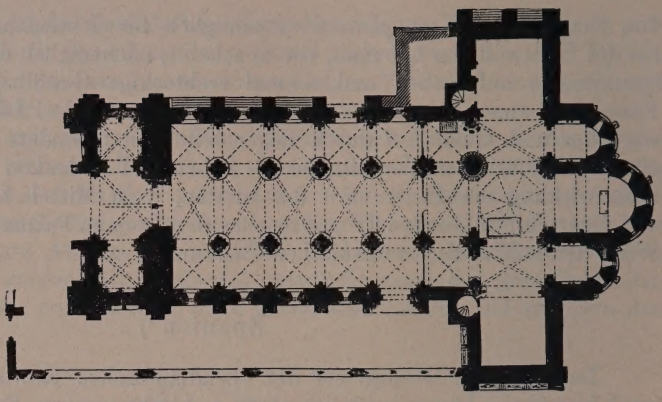


Abb. 282 Grundriß von S. Vicente zu Avila

Die bedeutendste Schöpfung der romanischen Frühepoche Spaniens ist die 1188 vollendete Kathedrale von Santiago de Compostella, ein ansehnlicher Bau mit tonnengewölbtem Mittelschiff, dreischiffigem Querhaus, Emporen über den Seitenschiffen, Chor mit Umgang und Kapellenkranz, dazu mit einer glanzvollen Portalhalle, im wesentlichen eine Nachbildung von St. Sernin zu Toulouse. Ungefähr derselben Zeit und verwandter Auffassung gehört die Kirche S. Isidoro zu Leon, 1149 geweiht, ein Pfeilerbau mit reicher Gliederung, das Mittelschiff durch Tonnengewölbe gedeckt, die Seitenschiffe durch Kreuzgewölbe (Abb. 281); an die Westseite schließt sich ein gewölbtes „Pantheon", die alte Grabkapelle der Könige von Leon. In Segovia zeigt S. Millan Stützenwechsel, der also auf beabsichtigte Wölbung hinweist; an beiden Langseiten

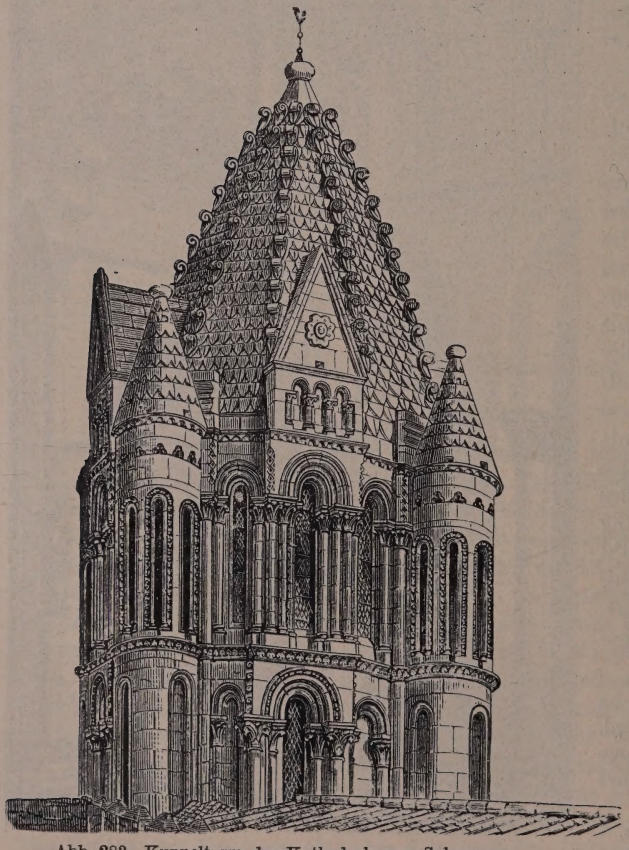


Abb. 283 Kuppelturm der Kathedrale von Salamanca

ziehen sich hier außen jene kreuzgangartigen Säulengänge hin, welche, oft durch einen westlichen Quergang verbunden, sich auch an anderen spanischen Kirchen finden, wie bei S. Vicente zu Avila (Abb. 282). Diese Kirche zeigt mit Ausnahme des Chors und Querschiffes bereits gotische Gewölbesysteme und eine reichgestaltete zweitürmige Westfassade. Der späteren reich entwickelten Blütezeit gehören vorzüglich die alte Kathedrale von Salamanca, ein Bau mit Kreuzrippengewölben auf energisch gegliederten Pfeilern; der Chor besteht aus drei parallel angeordneten Apsiden, eine Form, die den meisten spanischen Bauten eigen ist und die reichere französische Choranlage mit Umgang und Kapellenkranz bald verdrängt hat. Der reich durchgebildete Kuppelturm über der Vierung (Abb. 283) ist das prächtigste Beispiel seiner Gattung in Spanien. Ähnlich angelegte Bauten sind die Kathedrale und die Magdalenenkirche von Zamora, beide durch prächtige Portale ausgezeichnet. Das benachbarte Toro hat eine Stiftskirche aus derselben Epoche, deren massiger Kuppelturm auf dem Kreuzschiff für die originelle Aufnahme maurischer Formen sehr bezeichnend erscheint. Auf den Ecken treten runde, erkerartige Türmchen heraus, die gleich dem breiten Hauptturm durch spitzbogige Fensteröffnungen in zwei Geschossen leicht durchbrochen sind. Die flache Bedachung verstärkt noch den seltsam schweren Eindruck des Werkes, das von einer Fülle maurischer Details geschmückt wird. Dagegen zeigt ein anderes bedeutendes Gebäude der Spätzeit, die Kathedrale von Tarragona, in ihrem reich entwickelten Pfeiler- und Gewölbebau die Einwirkung nordischer, vielleicht normannischer Konstruktionsweise. Von geringeren Dimensionen, aber ähnlicher Anlage ist die Kathedrale von Tudela und die jetzt weltlichen Zwecken dienende von Lerida, während dagegen die Abteikirche von Veruela mit ihrem reich entwickelten Chor sich der burgundischen Bauweise anschließt. Endlich sind als glänzende Prachtwerke der Schlußepoche noch einige Kreuzgänge vorhanden, unter denen der von S. Pablo zu Barcelona sich durch elegant geschmückte gekuppelte Säulen und Zackenbögen wieder dem maurischen Stile zuneigt.

4. Die romanische Bildnerei und Malerei

A. Inhalt und Form

Dem reichgestalteten lebensvollen Bilde der romanischen Architektur läßt sich eine gleich bedeutsame bildende Kunst nicht gegenüberstellen. Der Geist der Epoche begünstigte in demselben Grade das Aufblühen der Baukunst, wie er einer freieren Entfaltung und höheren Vollendung der Schwesterkünste hinderlich war. Es lag im Wesen der frühmittelalterlichen Kultur, daß die allgemeinen Gedanken, wie sie das vom Kirchenglauben bedingte Leben gestaltete und festhielt, zunächst die Alleinherrschaft hatten; sie fanden ihren entsprechenden Ausdruck in architektonischen Werken. Die Blüte der bildenden Künste hängt dagegen mehr von der freieren und selbständigen Stellung des Individuums ab; diese aber war in der romanischen Epoche, ja im ganzen Mittelalter eingeengt, zuerst durch das klösterliche, dann durch das zünftige Leben. Zumal solange die Ausübung der Künste großenteils in den Händen der Geistlichkeit lag, war in allem die Norm der Kirche maßgebend, der enge Horizont der Klosterzelle identisch mit dem der bildenden Kunst. Die Tradition blieb hier auf lange Zeit das entscheidende und leitende Moment, und wie der altchristliche Kirchenbau, so wurde der altchristliche Bilderkreis für das ganze weite Gebiet abendländischer Kunstübung als Basis angenommen. Auch jetzt wollte und sollte die Kunst nichts anderes als

lehren und erbauen. Ihre Gestalten sind überall dieselben, der enge Kreis der Symbole wird allerorten gehandhabt, und es bedarf noch immer der konventionellen äußeren Zeichen und Embleme, um dem Verständnis einen Anhalt zu geben.

Nicht minder traditionell ist die Form, in welcher die Gestalten ausgeprägt werden, selbst die Technik, deren man sich dabei bedient. Die antikisierende Formengebung herrscht auch jetzt noch vor, in jener bereits erstarrten und vielfach entstellten Umprägung, welche sie in der altchristlichen Zeit erfahren hatte; die Darstellungen verhalten sich zu den wirklich antiken in dieser Hinsicht etwa wie jene rohen Nachbildungen des korinthischen Kapitells in romanischen Bauten zu seinem Urbild. Nur langsam machten die nordischen Völker diese überlieferten Formen sich wirklich zu eigen, indem sie sie auf Grund selbständiger Beobachtung umgestalteten. Es war zunächst gleichsam eine Epoche der Akklimatisierung notwendig, während der das fremde Samenkorn die Starrheit des noch unbebauten Erdreiches überwinden, dieses dagegen sich für die Aufnahme der neuen Saat schmeidigen mußte. Aber die antike Tradition blieb auch deshalb maßgebend, weil die kirchliche Lehre, die in der Natur nur das Sündhafte, der christlichen Gesinnung Feindliche, sah, die unbefangene Beobachtung niederhielt, so lange, bis durch die ununterbrochen fortgesetzte Übung dennoch Hand und Auge sich befreien und für die selbständige Auffassung des Lebens vorbereiten lernten.

Der Gedankenkreis der bildenden Kunst war in dieser Epoche also fast ausschließlich der kirchliche; Beispiele von Darstellungen aus der Profangeschichte, an denen es nicht fehlt, bleiben immerhin vereinzelt. Die Kirche aber zog nicht allein alles künstlerische Talent in ihren Dienst, sondern gab ihm auch die mannigfaltigste Gelegenheit zur Betätigung. Da sind Chorschranken, Kanzeln, Portale, ja ganze Fassaden mit bildnerischer Ausstattung zu versehen; da bietet sich an den ausgedehnten Wand- und Gewölbeflächen, an den Holzdecken und selbst in den Fenstern Raum zur Entfaltung bedeutender Gemäldezyklen; da ist in den mannigfachen Geräten, die der heilige Dienst erheischt, jeder Art künstlerischer Technik ein Anlaß zur Tätigkeit gegeben; da wird endlich auch für die Ausstattung der geschriebenen Bücher die Hilfe der Malerei zur Ausführung zierlicher Miniaturen erfordert.

Dem Inhalt nach gewährte die Kirche allerdings den Künstlern einen möglichst weiten Spielraum, indem sie den heiligen Gestalten immerhin alles anreihen ließ, was die gelehrte Bildung der Zeit an Anschauungen darzubieten hatte. Zunächst und zumeist schöpfte diese aus dem Kreise antiker Fabeln, deren Gestalten oft ganz naiv, manchmal auch mit übertragener symbolischer Beziehung den christlichen Darstellungen sich beimischen. An die Antike knüpfen auch die oft angebrachten Personifikationen, in denen man Sonne und Mond, die Monate und Jahreszeiten, Flüsse und andere Ortsbezeichnungen, ferner Tugenden und Laster, Wissenschaften und Beschäftigungen allegorisch darzustellen liebte. Besonders häufig sind die antiken Mischwesen der Sirenen, Kentauren, Satyrn, die meistens als Sinnbilder der Verführung, des Lasters, manchmal aber auch in bloß ornamentaler Auffassung angewendet werden. Wie weit überhaupt der Trieb zum Symbolisieren in den Werken dieser Epoche obwaltet und wo sich derselbe gegen das freie Spiel der künstlerischen Phantasie abgrenzt, ist oft schwer zu sagen, gewiß aber kommen beide Elemente nebeneinander zur Geltung. — Verhältnismäßig selten finden die Gestalten der nordischen Heldensage ihren Platz, häufiger dagegen die Darstellungen aus dem deutschen Tierepos, in denen oft mit freiem Humor die Grundidee von der List des bösen Feindes in Versuchung und Verführung der Menschen behandelt wird. Überhaupt sind die Tiergestalten ein wichtiges Element in der Symbolik der mittelalterlichen Kunst, und es gab wissenschaftliche Kompendien

wie den „Physiologus“,[1]) die sog. Bestiarien, welche die naiven naturhistorischen Kenntnisse der Zeit in einer Fülle symbolischer Beziehungen zu erschöpfen suchten. Wie aber dort schon die Deutung eine schwankende, vielfach unklare und durchweg willkürliche ist, so wird sie in der bildenden Kunst oft noch dunkler und verworrener gehandhabt, so daß z. B. unter Umständen der Löwe so gut auf Christus wie auf den Teufel bezogen werden konnte.

Dieser ganze Reichtum von Motiven und Anschauungen webt sein phantastisches Netz um den eigentlichen Kern der Darstellungen, der den christlichen Gedankenkreis von dem Sündenfall und der Erlösung, mannigfach variiert, bald einfacher, bald in reicherer Ausführung durchmißt. Das überwiegend architektonische Gesetz dieser Kunst läßt dabei in der Regel auch räumlich eine großartig durchdachte und klar entwickelte Gliederung ganzer Bildreihen zutage treten.

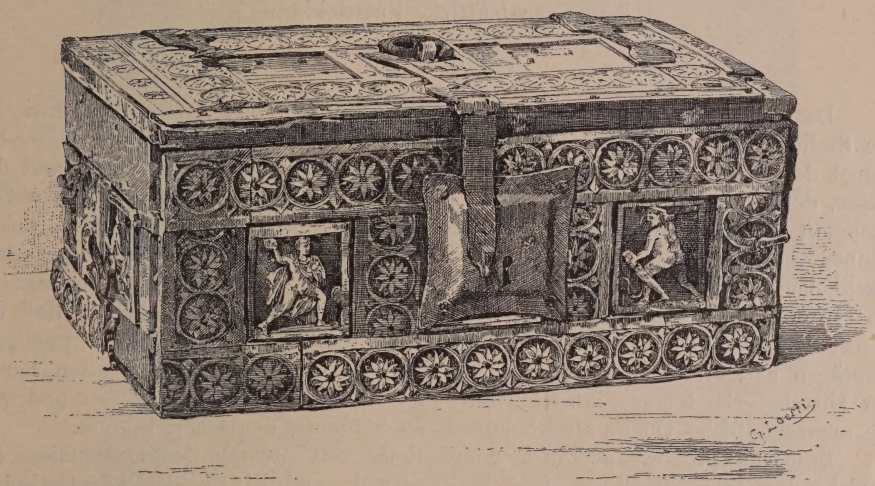


Abb. 284 Frühromanisches Reliquienkästchen aus Elfenbein (Stadtarchiv zu Eßlingen)

Nur im Zusammenhange, in der tiefsinnigen Beziehung auf Benachbartes, in der Unterordnung unter ein Ganzes von gedanklicher Bedeutung erfüllt das Einzelbild seinen Zweck. Solche Beziehungen möglichst reich zu gestalten, wird jener schon in altchristlicher Zeit hervortretende Parallelismus, der die Vorgänge des Neuen Testaments, die Szenen des Lebens und Opfertodes Christi mit verwandten Geschichten des Alten Bundes als ihren Vorbildern in Verbindung setzt, mit Eifer aufgenommen, erweitert und entwickelt. So erreicht die bildende Kunst eine großartige gedankenhafte Tiefe der Darstellung, indem sie die eine Grundidee des Erlösungswerkes in den Mittelpunkt stellt und mit den Gebilden einer reichen Phantasie umwebt.

Der Stilcharakter der Werke ist, diesem inneren Gehalt entsprechend, ein feierlich-ernster, hoheitsvoller, durchweg streng typischer, durch traditionelles Herkommen gebundener. Innerhalb dieser übereinstimmenden Physiognomie zeigen sich allerdings viele Unterschiede nach nationalen, wie nach engeren lokalen Gruppen, zeigen sich die Gegensätze des ungeschickt Rohen, aber Naturfrischen,

---

[1]) *J. Lauchert*, Geschichte des Physiologus. Straßburg 1889. — Vgl. *A. Goldschmidt*, Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchenskulptur des XII. Jahrhunderts. Berlin 1895.

und des technisch Sauberen, aber Starren, wie letzteres namentlich oft durch byzantinische Einwirkung bedingt erscheint; es lassen sich Verschiedenheiten nachweisen, die aus der Art der verwendeten Stoffe und der dadurch bedingten Technik hervorgehen; endlich sind Fortschritte vom Strengen zum Freieren, vom Plumpen zum Feineren im ganzen wohl zu entdecken. Doch findet nicht durchgreifend eine Gesamtentwicklung in dem Sinne statt, wie etwa die Architektur sie auf Grundlage der Fortschritte der Konstruktion erfuhr. Der provinzielle Partikularismus, der selbst bei der Baukunst sich eine eigentümliche Bedeutung zu bewahren wußte, gewinnt in der Entfaltung der bildenden Kunst ein noch viel weiteres Feld, Zufall und persönliche Befähigung des Individuums machen bei fortschreitender Übung sich mehr und mehr geltend.

B. Geschichtliche Entwicklung

Deutschland

Das mächtige Aufblühen Deutschlands unter den sächsischen Kaisern, die Stellung derselben als Nachfolger der alten Imperatoren gab der bildenden Kunst den ersten mächtigen Anstoß seit den Zeiten Karls des Großen, und der Glanz, der in diesem Jahrhundert das deutsche Kaisertum umgibt, wirft zuweilen auch auf ihre Schöpfungen einen verklärenden Schimmer. Aber im wesentlichen bleiben diese doch Erzeugnisse der religiösen Begeisterung und sind auf dem kirchlichen Boden gewachsen. Daher steht bei ihrer Gestaltung auch das inhaltliche Moment voran, und die alte Forderung der Kirchenlehrer, daß die Kunst den ungebildeten Laien und dem niederen Klerus das Evangelium predigen, einprägen und erläutern solle, gilt noch immer. Die in der großen alten Kunst der Mittelmeerländer geschaffene Tradition bestand uneingeschränkt fort und war die unerschöpfliche Quelle alles Schaffens auch für die deutschen Bildner.

Immerhin gibt uns gerade hier eine Reihe von interessanten Denkmälern ein anziehendes Bild allmählich fortschreitender Entwicklung des künstlerischen

Abb. 285 Deckel vom Reliquienkästchen Heinrichs I. in Quedlinburg

Könnens. Zuerst machen sich überall die Nachklänge der karolingischen Epoche geltend; man bemerkt eine antikisierende Behandlung, die meist roh und unverstanden in der Form, aber doch nicht ohne den Keim eines neuen Lebens erscheint; ja, im Laufe des 11. Jahrhunderts spricht sich oft in den Werken eine überraschende Frische und Unmittelbarkeit aus. Daneben weisen andere Arbeiten von zierlich sauberer,

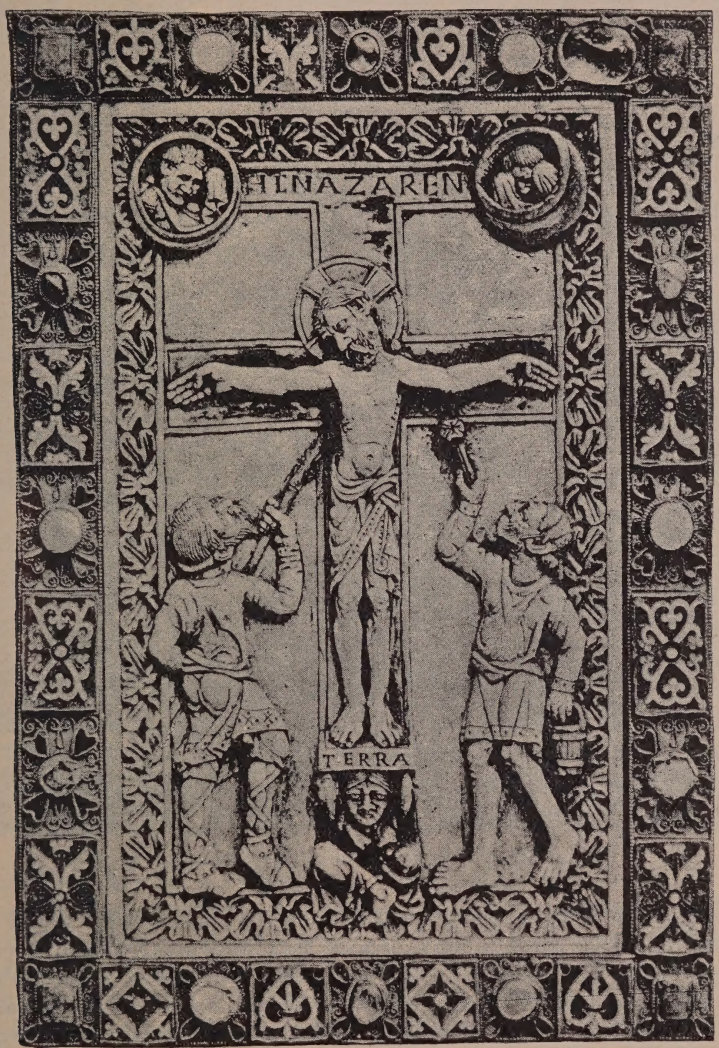


Abb. 286 Deckel des Echternacher Evangeliars im Museum zu Gotha

aber trockener Ausführung deutlich auf fortgesetzte Nachahmung älterer, namentlich byzantinischer Werke hin. Eine freiere Entwicklung hebt gegen Ausgang des 12. Jahrhunderts an und erreicht bis gegen die Mitte des folgenden ihren Gipfelpunkt.

Die Plastik[1]) ist zunächst fast ausschließlich durch Werke der Kleinkunst, namentlich der Elfenbeinschnitzerei, vertreten. Diese Technik wurde

[1]) *W. Bode*, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887. — *G. Dehio* und *G. v. Bezold*, Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst. Berlin 1906 ff. (Lichtdrucktafeln.)

Abb. 287 Bruchstück einer Elfenbeintafel im Berliner Museum (Nach Bode)

während der ganzen romanischen Epoche mit besonderer Vorliebe geübt und ihre Erzeugnisse bilden, wie schon in altchristlicher und karolingischer Zeit, einen ansehnlichen Bestandteil jener vielgestaltigen Prunkgeräte, an denen die naive Prachtliebe einer frischen jugendlichen Zeit sich erfreute. Bücherdeckel, kleine tragbare Altäre, aus zwei Platten gleich den antiken Diptychen zusammengesetzt, Reliquienkästchen (Abb. 284), aber auch Geräte des weltlichen Luxus, wie Jagd- und Trinkhörner u. dgl., wurden häufig aus Elfenbein gefertigt und mit reichlichen bildlichen Darstellungen versehen. Diese bestehen aus einem meist kräftigen Relief, das mit einer gewissen Starrheit und Schwerfälligkeit, mitunter selbst roh und ungeschickt behandelt ist, aber auch nicht der Ansätze zu einer selbständigen Kunstweise entbehrt.

Eine große Anzahl solcher Arbeiten hat sich erhalten.[1]) Mehrere Schulen oder Richtungen glaubt man darin unterscheiden zu können: eine rheinische, welche sich eng an antike Muster anschließt, und eine sächsische, vielleicht

[1]) Vgl. die S. 70 Anm. 1 angeführte Literatur.

aber auch süddeutsche, welche ihren Vorbildern mehr die Anregung zu selbständiger, oft sehr eigenartiger Auffassung und Behandlung entnimmt und durch geschickte Anordnung, lebendige Erzählung und treffende Charakteristik, zuweilen selbst durch Verständnis der Form und Bewegung in anziehender Weise ausgezeichnet ist. Zu den Hauptwerken dieser Schule gehören die Elfenbeinreliefs an dem Reliquienkästchen im sog. Zitter zu Quedlinburg (Abb. 285), das vielleicht mit Recht auf Kaiser Heinrich I. zurückgeführt wird. Sie stellen Christus zwischen den Evangelistensymbolen, die Marien am Grabe und die Segnung der Apostel, sowie andere Szenen aus dem Leben des Herrn dar, ungeschickt und plump in den Figuren, aber nicht ohne eine gewisse derbe Naivität im Ausdruck, die an altchristliche Sarkophagdarstellungen erinnert. Sehr wichtig für die Erkenntnis des Schulzusammenhangs sind eine Elfenbeintafel im Besitz des Marchese Trivulzio zu Mailand mit der inschriftlich bezeugten Darstellung Kaiser Ottos I. und seiner Gemahlin zu den

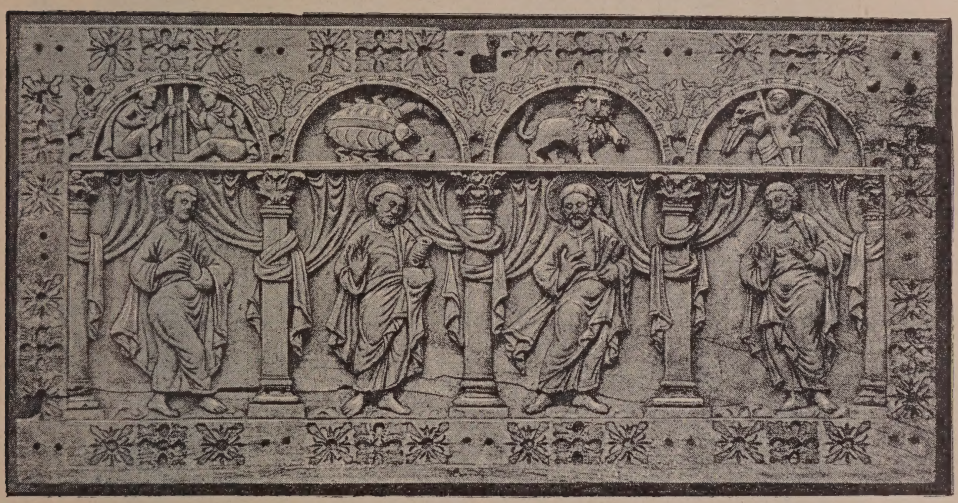


Abb. 288 Relief von einem Elfenbeinkästchen im Nationalmuseum zu München

Füßen Christi, der zwischen Maria und dem hl. Mauritius, dem Schutzpatron des Kaisers, thront, sowie eine andere, welche den Deckel des Echternacher Evangeliars im Museum zu Gotha schmückt und eine Kreuzigung darstellt; die Inschriften der byzantinischen Goldreliefs der Einrahmung, welche „König Otto" neben der „Kaiserin Theophanu" nennen, weisen wohl auf die Zeit der Reichsregentschaft während der Unmündigkeit Ottos III. (983—991) hin. Der Schnitzer dieses Reliefs (Abb. 286) war unzweifelhaft ein Germane: er überträgt ein antik-byzantinisches Vorbild ins Bäuerische, zeigt aber echte Empfindung und selbständige Beobachtung, z. B. in den weinenden Gestirnen zu Häupten des Kreuzes. Die Hand desselben Künstlers hat sich noch in einer Anzahl anderer Werke nachweisen lassen.[1]) Aber auch Elfenbeinschnitzereien, wie die Tafel des Berliner Museums mit den Darstellungen Christus im Tempel, Hochzeit von Kana (Abb. 287) und Heilung des Aussätzigen in drei Streifen übereinander, dürfen als Arbeiten der sächsischen Schule im 10. oder Anfang des 11. Jahrhunderts gelten. Auch hier ist die Darstellung derb, aber lebendig und wirkungsvoll, von einem gesunden Naturalismus durchweht. Der

[1]) *W. Vöge*, Ein deutscher Schnitzer des X. Jahrh. Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen XX, S. 117 ff.

Zeit Kaiser Heinrichs II. etwa gehören die jetzt teils in Berlin, teils in München befindlichen Reliefs eines Elfenbeinkästchens an, welche in architektonischer Umrahmung mit den Zeichen des Tierkreises im Bogenfelde die Einzelfiguren der Apostel zeigen (Abb. 288). Die Figuren sind bereits freier und mannigfaltiger bewegt und verraten nur in den lebhaften, aber plumpen Händen ein gewisses technisches Ungeschick. Von byzantinischem Einflusse hat sich diese blühende Elfenbeinschnitzkunst auch in ihrer späteren Entwicklung ziemlich freigehalten, bis sie im Laufe des 12. Jahrhunderts durch die Arbeit in getriebenem Metall allmählich verdrängt wurde.

Abb. 289 Unterer Teil der Bronzetüren vom Dom zu Hildesheim

Die frühen Arbeiten des Erzgusses dagegen werden wir uns vorwiegend aus der Nachahmung byzantinischer und italischer Muster hervorgegangen denken müssen. Unter den in Deutschland erhaltenen knüpfen die ältesten sich an die Persönlichkeit des Bischofs Bernward von Hildesheim († 1023), eines gelehrten, im Staatsleben wie in der Kirchenverwaltung, in Kunst und Wissenschaft gleich erfahrenen Mannes.[1]) Er war selbst ausübender Künstler und soll an manchen dieser Werke mitgearbeitet haben. Das erste ist die 1015 vollendete eherne Tür des Doms in Hildesheim, die mit sechzehn in zwei Reihen geordneten Reliefdarstellungen geschmückt ist (Abb. 289). Die eine Reihe enthält Szenen des Alten Testaments von der Erschaffung der Welt bis zu Abels Tode, die andere ohne strengeren Parallelis-

[1]) *St. Beissel*, Der hl. Bernward von Hildesheim. Hildesheim 1895.

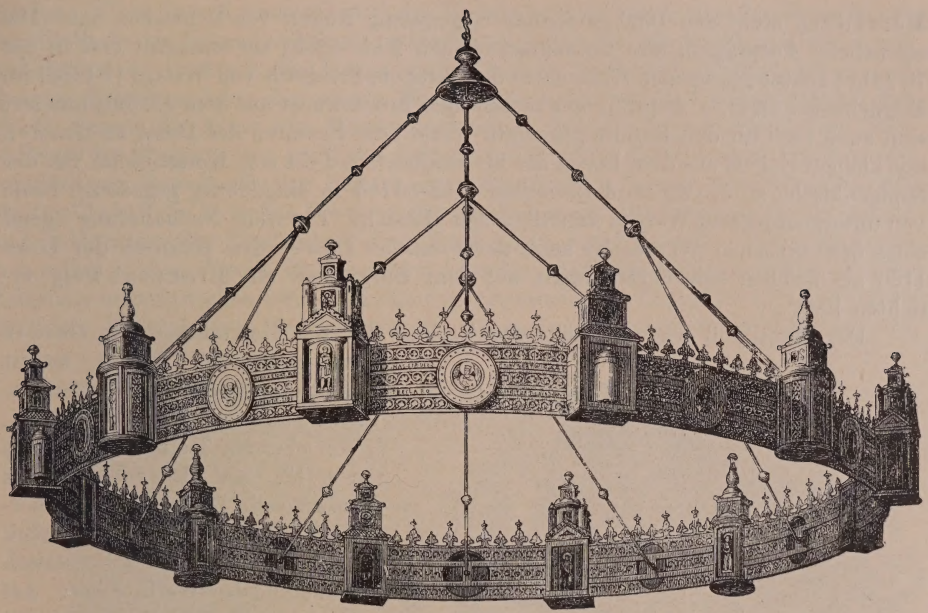


Abb. 290 Kronleuchter in der Stiftskirche zu Komburg

mus die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt. Der Stil ist ungemein primitiv, die Behandlung der Gestalten von seltsamem Ungeschick, das Relief wunderlich genug meist nur auf den unteren Teil der Figuren beschränkt, indem die Oberkörper ganz vorgebogen sich von der Fläche lösen; ebensowenig ist an eine künstlerische Ausfüllung des gegebenen Raumes zu denken. Aber trotz dieser formellen Mängel interessiert das Werk doch durch einen gewissen Ausdruck von Leben und selbst von dramatischer Bewegung. Abel, der unter den Schlägen seines Bruders Kain zusammenbricht, Kain, der sich vor der drohenden Hand des Herrn verhüllt, sind Momente voll naiver Frische und Energie. — Ebenfalls von Bernward stammt die 1022 vollendete eherne Säule, die ehemals wahrscheinlich in der Michaelskirche als Osterleuchter diente, jetzt aber im Dome aufgerichtet ist. Vielleicht verdankte sie ihre Entstehung den Eindrücken, welche Bischof Bernward selbst bei seinem Aufenthalt in Rom (1001) empfangen hatte; denn ähnlich wie an den Säulen des Trajan und des Mark Aurel ziehen sich an der Bernwardsäule in spiralförmiger Windung Darstellungen, und zwar aus dem Leben Christi, hin. Auch Werke der Goldschmiedekunst, wie der Deckel eines Evangelienkodex im Dom zu Hildesheim und ein mit Edelsteinen besetztes großes Kreuz in der Maria-Magdalena-Kirche daselbst, werden — zum Teil inschriftlich — als Arbeiten Bernwards bezeichnet. Eine ähnliche Erztür wie in Hildesheim befindet sich am Dom zu Augsburg, vermutlich aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts.[1]) Sie ist ziemlich nachlässig aus den Resten zweier gleicher Erztüren zusammengesetzt. Die einzelnen Darstellungen — in ihrer Gesamtheit meist eine symbolische Verherrlichung der Kirche Christi — sind zierlicher und feiner, aber auch abhängiger von antiken und byzantinischen Vorbildern, als die derberen sächsischen Werke. Daß man um dieselbe Zeit auch Grabmonumente schon aus Erz zu bilden versuchte, beweisen mehrere bronzene Grabplatten, welche die Figur des Verstorbenen in flachem Relief und noch mit sehr geringem Naturgefühl vorführen. Die älteste dieser Platten im Dom zu

[1]) *J. Merz*, Die Bildwerke an der Erztür des Augsburger Doms. Stuttgart 1885.

Merseburg stellt den 1080 gefallenen Gegenkönig Rudolf von Schwaben dar. Die eigentliche Ausprägung des Charakteristischen fehlt noch; sie erscheint erst in der 70 Jahre später gegossenen Grabplatte des Bischofs Friedrich von Wettin († 1152) im Magdeburger Dom.[1]) Arbeiten der sächsischen Bronzekunst aus dem 12. Jahrhundert sind auch zwei für den Export gefertigte Werke: die Erztüren des Doms zu Gnesen mit kleinen Reliefs aus dem Leben des hl. Adalbert, und die sog. Korssunsche Tür der Sophienkirche zu Nowgorod (zwischen 1152—1156 in Magdeburg gegossen), beide von untergeordnetem Wert in künstlerischer Hinsicht. Die steife Nachahmung irgend eines orientalischen Werkes ist auch der bronzene Löwe, den Heinrich der Löwe 1166 als Zeichen seiner Herrschaft auf dem Burgplatze zu Braunschweig errichten ließ.

Der Metallguß war die häufigste Technik für die Herstellung der Geräte des kirchlichen Kultus, soweit nicht kostbarere Goldschmiedearbeit dabei in Anwendung kam. Von ehernen Taufbecken[2]) des 12. und 13. Jahrhunderts haben sich Beispiele in Halberstadt, Brandenburg, Osnabrück u. a. erhalten; das künstlerisch bedeutendste Werk dieser Art ist die dem ersten Drittel des 13. Jahrhunderts entstammende Taufe im Dome zu Hildesheim, die einen für die Folgezeit maßgebenden, reich ausgestatteten Typus schuf: den großen ehernen Kessel, mit Bildreliefs unter einer Arkadenstellung ringsum besetzt und auf den Schultern kniender Gestalten, der vier Paradiesesflüsse, ruhend. Die großen Kronleuchter für das Kirchenschiff wurden meist mit Beziehung auf das Bild des himmlischen Jerusalem als weiter Reif in Form einer mit Türmchen geschmückten Stadtmauer gestaltet; so der Leuchter des Bischofs Hezilo († 1079) im Dom zu Hildesheim, der von Friedrich Barbarossa gestiftete Kronleuchter im Münster zu Aachen und der um 1130 entstandene Leuchter in der Kirche zu Komburg bei Schwäbisch-Hall (Abb. 290). Den reich geschmückten Fuß eines bronzenen Standleuchters besitzt der Dom zu Prag; nackte und bekleidete Gestalten, von Löwen und Drachen bedroht, symbolisieren den Kampf der Finsternis gegen das Licht (Abb. 291).

Abb. 291 Teil eines bronzenen Kandelaberfußes im Dom zu Prag

Weit später als die Metallplastik entwickelte sich die bildnerische Kunst in Holz- und Steinmaterial. Aus dem 11. Jahrhundert finden sich nur vereinzelte Beispiele. Etwa in die Frühzeit des 12. Jahrhunderts fällt das vielbesprochene kolossale Relief der Externsteine bei Horn in Westfalen, an einer Felswand in der Breite von 4 m und einer Höhe von 5 m ausgearbeitet (Abb. 292). Es ist eine Darstellung der Kreuzabnahme,[3]) bedeutsam durch die tiefsinnigen symbolischen

---

[1]) *M. Kemmerich*, Die frühmittelalterliche Porträtplastik in Deutschland. Leipzig 1909.
[2]) *A. Mundt*, Die Erztaufen Norddeutschlands. Leipzig 1908.
[3]) *A. Kisa*, Die Externsteine. Bonn 1893. (Sep.-Abdr. aus den Bonner Jahrb.)

Bezüge. Über dem Kreuze schwebt die Halbfigur Gott-Vaters mit der Siegesfahne, der die Seele des Sohnes aufnimmt, während zu beiden Seiten Sonne und Mond mit wehklagendem Ausdruck das Haupt senken und zu Füßen des Kreuzes Adam und Eva als Repräsentanten der ganzen Menschheit, umstrickt von dem Drachen der Sünde, flehend die Arme zum Erlöser ausbreiten. Aus der herben Strenge der Darstellung, die übrigens eine treffliche Architektonik des Raumes besitzt, brechen mit wunderbarer Gewalt einzelne Züge inniger Empfindung hervor. So besonders die Mutter Christi, die in tiefem Schmerz das herabsinkende Haupt ihres Sohnes umfaßt und in kummervoller Zärtlichkeit ihren Kopf gegen dasselbe lehnt. Man sieht, wie sich selbst in den Fesseln der Tradition hier die empfindende Seele eines begabten Künstlers auszusprechen weiß. Ein ähnlicher symbolischer Charakter herrscht neben formalem Ungeschick in den meisten Skulpturen an Portalen, Chorschranken und

Abb. 292 Relief der Externsteine

Lettnern, wie sie im Westen und Süden Deutschlands noch zahlreich erhalten sind. Die Portalwand der Jakobskirche in Regensburg bietet das inhaltreichste und bekannteste Beispiel. Eine konsequent fortschreitende Entwicklung läßt sich auch hier in den sächsischen Basiliken nachweisen. Die Werke des früheren 12. Jahrhunderts, wie die Stuckfiguren eines Kaisers und einer Kaiserin im Dom zu Goslar, andere Reliefgestalten aus dem gleichen Material in St. Michael zu Hildesheim und in der Klosterkirche von Gröningen sind noch ganz befangen

Abb. 293 Von den Chorschranken der Michaelskirche zu Hildesheim

und schematisch. Freier und entwickelter erscheinen die gegen 1190 entstandenen, noch teilweise in ihrer alten Bemalung erhaltenen Reliefiguren an den Chorschranken der Liebfrauenkirche in Halberstadt und der Michaelskirche zu Hildesheim (Abb. 293); beidemal sind die Apostel um Christus resp. Maria gruppiert innerhalb einer romanischen Bogenarchitektur dargestellt. Interessant ist, daß sich zu einzelnen Gewandmotiven der Halberstädter Apostelfiguren noch schlagende Analogien in byzantinischen Elfenbeinschnitzereien nachweisen lassen; offenbar war es das erneute Studium solcher und ähnlicher Werke der Kleinkunst, das die

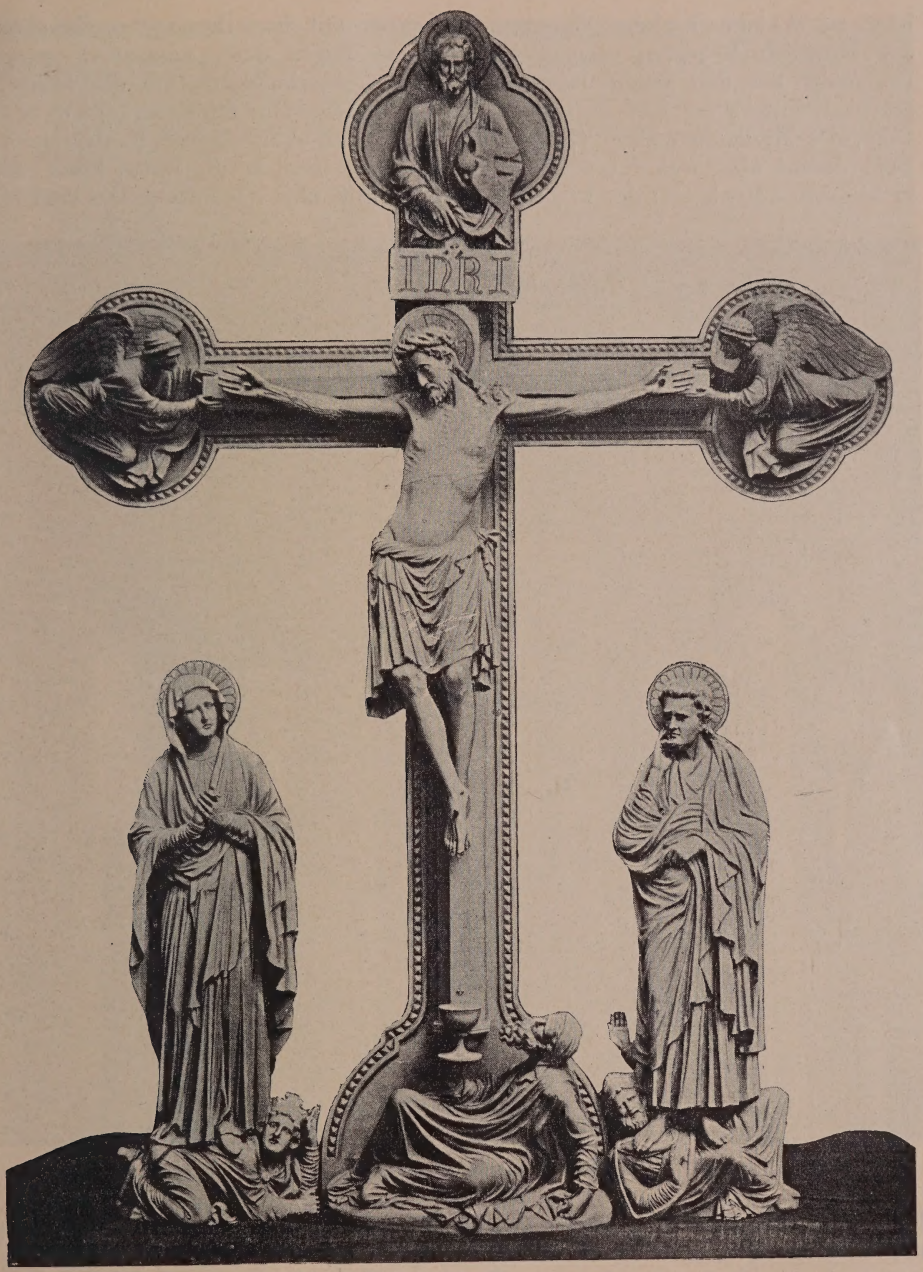


Abb. 294 Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Wechselburg

Hand dieser sächsischen Bildner löste und zum Ausdruck der Empfindung geschickter machte.[1]) Den Höhepunkt dieser bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts reichenden Entwicklungsepoche bezeichnet die schöne Portallünette mit dem Brustbilde des Erlösers zwischen zwei heiligen Bischöfen an St. Gode-

[1]) *A. Goldschmidt,* Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur. Berlin 1902.

hard zu Hildesheim. Weiteren Fortschritt mit bemerkenswerter Zunahme der künstlich bewegten eckigen Faltenmotive zeigen dann namentlich einige Grabmäler aus den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts, wie die Doppelgräber Heinrichs des Löwen († 1195) und seiner Gemahlin im Braunschweiger Dom, des Markgrafen Dedo († 1190) und seiner Gemahlin zu Wechselburg. — Bald darauf aber trat ein neues stilbildendes Element in die Entwicklung der sächsischen Plastik ein: der französische Einfluß. Wir müssen ihn dem er-

Abb. 295 Linkes Gewände der Goldenen Pforte am Dom zu Freiberg

haltenen Denkmälermaterial noch von der Tätigkeit eines Meisters herleiten, der um 1220 das später wieder abgebrochene und in seinen figürlichen Bestandteilen verstreut im Chor untergebrachte Westportal des Magdeburger Doms nach dem Muster des Hauptportals von Notre-Dame zu Paris ausführte. An diesen neuen Vorbildern reifte die sächsische Plastik sich aus, indem sie die erhaltenen Anregungen selbständig zu gestalten wußte, und erhebt sich nun in einigen den östlichen Teilen des Gebietes angehörigen Werken zu ihrer Vollendung. In der Abteikirche zu Wechselburg[1]) sind dies zunächst die — ursprünglich bemalten — Stein-

[1]) Monumente des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge. Dresden 1875.

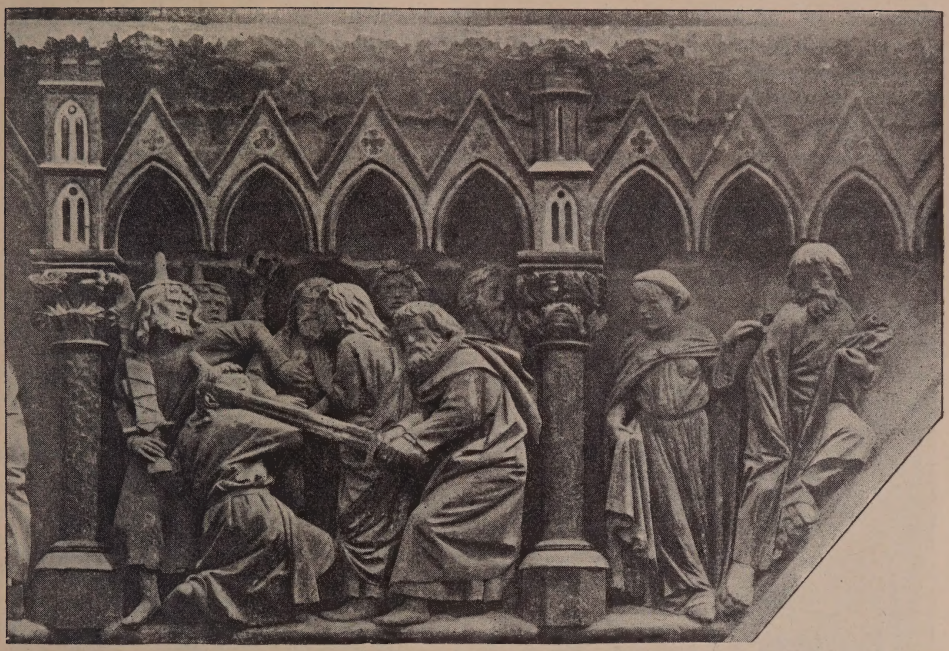


Abb. 296 Gefangennahme Christi und Verleugnung Petri
Reliefs am Lettner des Westchors am Dom zu Naumburg

reliefs der Kanzel, die in tiefsinnigen Zügen die Lehre von der Erlösung behandeln. Der thronende Christus, von den Evangelistensymbolen umgeben, zu beiden Seiten Maria und Johannes, schmücken die Vorderseite. Christi Opfertod und Erlösungswerk wird durch das Opfer Isaaks und die Andeutung der ehernen Schlange an den Nebenseiten angedeutet. Kain und Abel, die ihre Opfergaben darbieten, bezeichnen das Verhalten der Guten und der Bösen zu Gott. Auch hier ist der symbolische Inhalt mit freier künstlerischer Empfindung durchdrungen, die zugleich der überlieferten Naturauffassung ein neues edles Leben einhaucht. Einer etwas jüngeren Entwicklung gehört die hölzerne Kreuzigungsgruppe derselben Kirche an, die jetzt in einem Altarbau, ursprünglich wohl über dem Lettner des Chors angebracht war (Abb. 294). Sie hat in einer ebenfalls hölzernen Kreuzigungsgruppe aus dem Dom zu Freiberg (jetzt im Dresdener Altertumsmuseum) eine stilistisch ältere Vorgängerin. Der edel gebildete Crucifixus ist vor ein hohes Kreuz gestellt, dessen Arme in Vierpässe auslaufen; zu Häupten erscheint darin Gott-Vater mit der Taube des hl. Geistes, an beiden Seiten das Kreuzholz tragende Engel, zu Füßen die ruhende Gestalt Adams, der in einem Kelche das Blut Christi auffängt. Unter dem Kreuze stehen Maria und Johannes auf den zusammengekauerten Figuren des Judentums und des Heidentums. Die Gestalten sind bereits mit vollem Verständnis der Körperformen, aber noch mit absichtlicher Zurückhaltung im Ausdruck, ruhig und feierlich gebildet und wirken gerade dadurch innerlich und vornehm. Wenig später — um 1250 — entstanden die Skulpturen der sog. Goldenen Pforte zu Freiberg, die als Rest eines älteren Baues am später gotisch erneuerten Dom eingefügt ist (Abb. 295). Im Bogenfelde die thronende Madonna mit dem Kinde, das von den heiligen drei Königen verehrt wird, Joseph mit dem Engel Gabriel auf der anderen Seite; an den Archivolten in vier konzentrischen Halbkreisen Gott-Vater mit den Engeln, das Christkind mit den Propheten, die Taube des heiligen Geistes mit den

Aposteln und zu äußerst die Auferstehenden. An den Gewänden des Portals stehen je vier Figuren in halber Lebensgröße, die beiden Johannes und Heilige des Alten Testaments darstellend. Das Ganze ist eine wohldurchdachte Verherrlichung des Reiches Gottes, musterhaft in ihrem Anschmiegen an die architektonischen Linien der Portalkomposition, für die im ganzen sicher französische Vorbilder maßgebend waren; im einzelnen lassen sich diese hier aber nicht nachweisen, die Gestalten sind durchaus deutsch empfunden und mit der vollen Zierlichkeit der sächsischen Bildnerschule ausgeführt.

Abb. 297 Gruppe eines Stifterpaars im Dom zu Naumburg

Die Bewältigung des Persönlichen, Individuellen, zu welcher diese und andere kirchliche Skulpturen keinen Anlaß boten, errang sich die sächsische Plastik dann in ihrem Hauptwerk, den Skulpturen des Westchors im Dom zu Naumburg.[1]) Dieser Chor, bereits in gotischen Bauformen etwa zwischen 1250—1270 an den Dom angefügt, wird durch einen festen Lettner vom Kirchenschiff abgetrennt; den Türpfosten schmückt ein Cruzifixus, mit den Gestalten der Maria und des Johannes in seitlichen Nischen — eine Gruppe

Abb. 298 Kopf einer Stifterstatue im Dom zu Naumburg

von so rückhaltlosem Ausdruck des Schmerzes und der Trauer, wie ihn die ganze romanische Plastik sonst kaum aufzuweisen hat. Denselben ergreifenden Naturalismus, durch feines Gefühl für Klarheit und Schönheit der Komposition veredelt, weisen die Reliefs aus der Passion Christi an der oberen Lettnerbrüstung auf (Abb. 296); die

[1]) *A. Schmarsow* und *E. v. Flottwell*, Meisterwerke deutscher Bildnerei in Naumburg. Magdeburg 1892.

dramatische Wucht der Schilderung in der Gefangennehmung Christi, der Verleugnung Petri ist unübertrefflich! Die höchste künstlerische Leistung des Naumburger Meisters aber, ja vielleicht der ganzen mittelalterlichen Plastik in Deutschland sind die Statuen und Gruppen der Stifter und Patrone des Dombaus im Innern dieses Westchors (Abb. 297, 298). Über dem ringsumlaufenden Gesims in Fensterhöhe an die Pfeiler angelehnt, bewahren auch diese Figuren durchaus architektonisch gebundene Ruhe, vereinigen damit aber eine Feinheit der Persönlichkeitsschilderung, die ihnen höchste Lebensfülle und freie Schönheit verleiht. Längst vergessene Glieder des wettinischen Fürstenhauses sind in den Gestalten ihrer lebenden Nachkommen verewigt, monumentale Zeitporträte geschaffen von einer Größe und Würde, wie sie die deutsche Kunst auch in späteren Jahrhunderten kaum wieder hervorgebracht hat. Der geistigen Beherrschung der Aufgabe entspricht die Höhe des Geschmacks und des Könnens: frappante Beobachtung selbst des Momentanen (vgl. die weibliche Gestalt in Abb. 297), Reichtum des physiognomischen Ausdrucks (Abb. 298), dramatische Verknüpfung der einzelnen Gestalten und Gruppen untereinander, vollendete Sicherheit in der Behandlung des Steins, in der technischen Charakteristik des Stofflichen weisen diesen Statuen auch absolut genommen einen sehr hohen Rang in der Geschichte der plastischen Kunst an. Die übrigen Bildwerke der sächsischen Lande, wie das bemerkenswerte Reiterstandbild Kaiser Ottos I. auf dem Markt zu Magdeburg, die Skulpturen an der Paradiesespforte des Doms daselbst, ferner die Stifterbildnisse im Dom zu Meißen, weiterhin in Westfalen die Portalskulpturen an den Domen zu Münster und Paderborn vermögen, obwohl zum Teil später entstanden, mit den Naumburger Statuen an Größe und Freiheit des Stils nicht zu wetteifern.

Abb. 299 Relief von den Chorschranken des Doms zu Bamberg

Dagegen stehen in dieser Hinsicht den Meisterwerken der sächsischen Schule

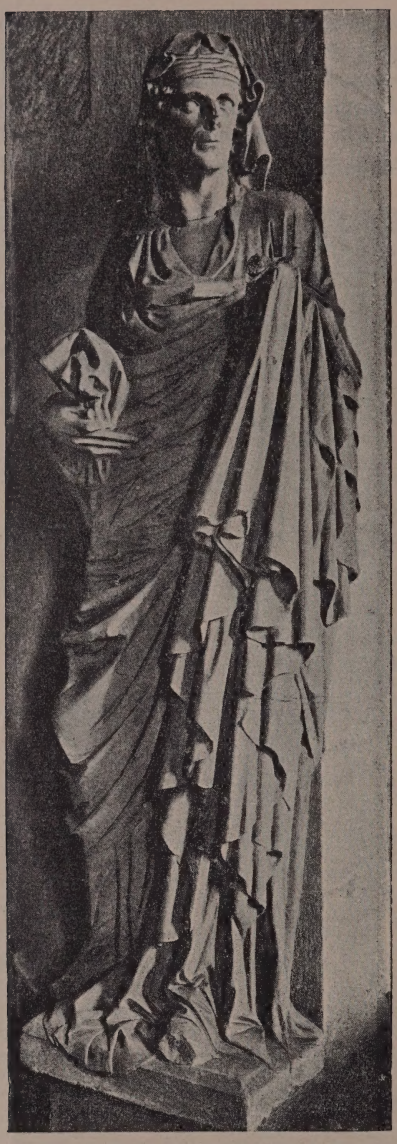


Abb. 300 Elisabeth aus einer Gruppe der Heimsuchung im Dom zu Bamberg

Abb. 301 Maria aus einer Gruppe der Heimsuchung im Dom zu Bamberg

die Skulpturen des Bamberger Doms nahe, die aber ihrem Ursprung und Stil nach wieder eine selbständige Stellung einnehmen.[1]) Der plastische Schmuck der Umfassungswände des (östlichen) Georgenchors fällt wohl noch in das erste Viertel des 13. Jahrhunderts. Es besteht in Reliefs von Apostel- und Prophetengestalten, die, zu je zwei in einem Felde zusammengestellt (Abb. 299), in seltsamer Weise höchste

[1]) *A. Weese*, Die Bamberger Domskulpturen. Straßburg 1897. Vgl. dazu *W. Vöge* im Repert. f. Kunstwissensch. XXII, XXIV, und *K. Franck-Oberaspach* in Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. XII.

dramatische Lebendigkeit der Komposition und Charakteristik mit einer noch ganz unplastischen und daher verkünstelt wirkenden Manier der Formgebung und Gewandbehandlung vereinigen. Sie entstammen, wie man jetzt ziemlich allgemein annimmt, einer einheimisch fränkischen Bildnerschule, die sich eben erst aus der Nachahmung malerischer Flächendekoration losringt; sind doch die Ornamente über den Aposteln in den Bildfeldern der Südseite noch einfach in Malerei, über den Propheten auf der Nordseite in Relief ausgeführt. Vorbildlicher Einfluß byzan-

Abb. 302 Statuen von der Adamspforte am Dom zu Bamberg

tinischer Elfenbeinreliefs für manche Einzelmotive wird dadurch nicht ausgeschlossen. Den Übergang zu der späteren Gruppe von plastischen Meisterwerken in Bamberg bezeichnen die Skulpturen des Nordportals („Fürstenpforte"), wo an den Gewänden Reihen von Aposteln auf den Schultern von Propheten stehend dargestellt sind, im Tympanon das Jüngste Gericht. Die Hauptwerke der jüngeren Gruppe — deren Entstehungszeit nach 1250 gesetzt wird — sind die Statuen einer Maria und Elisabeth (sog. Sibylle), einst zu einer Gruppe der „Heimsuchung" vereinigt, jetzt im Innern des Doms getrennt aufgestellt (Abb. 300, 301). Insbesondere die Elisabeth mit dem von edler Begeisterung durchleuchteten Antlitz und dem großartigen Faltenwurf der Gewandung ist wohl die imposanteste Gestalt, welche die deutsche Plastik aufzuweisen hat. Sie geht ebenso wie die Maria auf Vorbilder an der Kathedrale zu Reims zurück, und in dem reichen Statuenschmuck dieses Hauptwerks der französischen Gotik finden sich auch die Paradigmata für die anderen Werke des Doms zu Bamberg, welche der Meister der „Heimsuchung" und seine Schule geschaffen haben; so die Statuen Kaiser Heinrichs und seiner Gemahlin Kunigunde nebst dem hl. Stephanus an dem linken Gewände des südöstlichen Portales (Abb. 302), das von den gegenüberstehenden Figuren, Adam und Eva nebst dem hl. Petrus, auch den Namen „Adamspforte" führt. In den Gestalten des ersten Menschenpaares ist hier — zum erstenmal in statuarischer Größe — der kühne Versuch zu einer Darstellung des Nackten gemacht. Gleich wagemutig zeigt sich diese Kunst in der Gestalt eines Reiters, St. Stephan von Ungarn oder vielleicht einen der drei heiligen Könige darstellend, der auf einer breiten Konsole am Nordpfeiler des Georgenchors

Abb. 303 Statue eines Reiters im Dom zu Bamberg

Abb. 304 Jüngstes Gericht Relief am Dom zu Mainz (Nach Dehio und v. Bezold)

sich erhebt (Abb. 303). Wenn der Gaul noch steif und plump ist, wenn Adam und Eva noch sehr geringe Kenntnis des menschlichen Körpers verraten, so zeichnet die Gestalt des Reiters, wie alle anderen aus dieser Gruppe von Arbeiten, eine hohe Schönheit und Würde aus, die sich mit feinem Naturgefühl und künstlerisch vertiefter Charakteristik verbindet. Die Bamberger Domskulpturen stehen den Naumburger Werken an naturalistischer Wahrheit nach, überstrahlen sie aber durch einen Schimmer von Idealität, der die Gestalten weit über das Alltägliche und Gewöhnliche hinaushebt, ihnen zarten poetischen Reiz verleiht. Am höchsten stehen in dieser Hinsicht die beiden Allegorien von Kirche und Synagoge zu seiten des Fürstenportals, die in einer dem Zeitalter geläufigen Symbolik die Überwindung des alten Glaubens durch das Evangelium schön und sinnreich verkörpern.

Alle diese Werke gehören nach ihrer Entstehungszeit und nach ihrem Zusammenhange mit französisch-gotischen Skulpturen bereits der vollen Gotik an; sie hier der romanischen Epoche der Plastik anzufügen, berechtigt uns einerseits die hohe Bedeutung, welche sie als Abschluß und Endziel der bereits im 12. Jahrhundert hervortretenden Entwicklung besitzen, anderseits die selbständige Stellung, die sie in der Ausschmückung des Kirchengebäudes noch einnehmen, während die gotische Plastik, wie wir sehen werden, ihrem Wesen nach sich dem Dienste der Architektur immer mehr unterzuordnen bestrebt ist.

Daß uns in Naumburg und Bamberg nur Reste einer einst viel weitere Gebiete umspannenden bedeutenden Kunsttätigkeit erhalten sind, beweisen hier und da versprengt hervortretende Bildwerke von ganz ähnlicher Stilgröße und Wucht der Charakteristik. Dazu gehören u. a. zwei heute im Kreuzgange des Mainzer Doms eingemauerte Reliefs mit Darstellung der Verdammten (Abb. 304) und der Erlösten des Jüngsten Gerichts — offenbar Bruchstücke einer Lettnerwand (vgl. Abb. 296) oder eines ähnlichen größeren Werks. Die von einem trauernden

Engel mit einer Kette umschlungenen Sünder drücken in naiv-anschaulicher Weise die Empfindungen des Schmerzes, der Verzweiflung und der bangen Erwartung aus, während die Seligen — von denen auf unserer Abbildung rechts noch eine Gestalt sichtbar wird — heitere Gelassenheit zur Schau tragen.

Im Südwesten Deutschlands steht die Plastik bereits im 12. Jahrhundert unter französischem Einflusse, ist zum Teil wohl von französischen, namentlich südfranzösischen Künstlern auf deutschem Boden ausgeübt worden. Dies gilt sowohl von den beiden merkwürdigen Reliefta feln des Basler Münsters mit Darstellungen der Apostel und vier Szenen aus dem Leben des hl. Vincenz, wie von den Skulpturen der sog. Gallusp forte (1176) desselben Münsters.[1]) Der ganze Aufbau der Gallusp forte (Abb. 305) vereinigt die typische Form des romanischen Kirchenportals mit dem Motiv des horizontal abgedeckten römischen Triumphbogens; die Anordnung und der Stil der Statuen aber läßt den Einfluß der südfranzösischen Skulptorenschule erkennen, der auch an anderen Schweizer Werken dieser Zeit deutlich hervortritt, während in Zürich, am Portal des Großmünsters und anderwärts, oberitalienische Werkleute tätig gewesen zu sein scheinen.

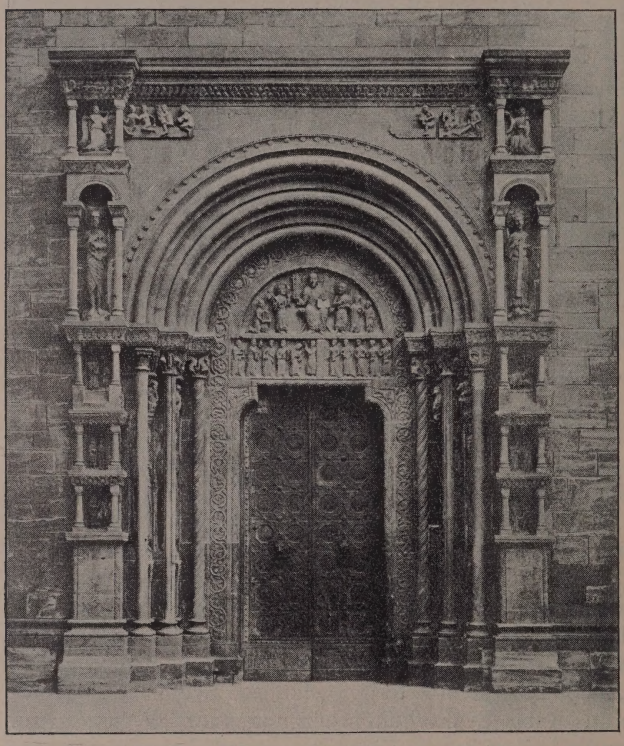


Abb. 305 Gallusp forte am Münster zu Basel

Von dem einst reichen Skulpturenschmuck des noch ganz romanischen Querhauses des Straßburger Münsters[2]) sind uns leider nur geringe Reste erhalten: die Tympanonreliefs mit dem Tode und der Krönung Marias und die beiden herrlichen Gestalten der Kirche und Synagoge am Südportal (Abb. 306, 307); dazu kommen dann die Figuren des sog. Erwin- oder Engelspfeilers im Innern und einige Gestalten von dem ehemaligen Lettner. Alle diese Werke gehören offenbar derselben Schule und derselben Zeit (gegen 1250) an, wenn sie auch an künstlerischem Werte nicht gleichhoch stehen. Doch zählen das Relief des Todes Marias und die beiden allegorischen Statuen sicher zu den vollendetsten Schöpfungen der deutschen Plastik;

---

[1]) *A. Lindner*, Die Basler Gallusp forte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Straßburg 1899.

[2]) *E. Meyer-Altona*, Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Straßburg 1894. — *K. Franck-Oberaspach*, Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Straßburger Münster. Düsseldorf 1903.

rätselhaft bleibt der Künstlername *Savina*, welcher in einer Inschrift genannt war. Die Gestaltenbildung in diesen Werken ist überschlank, das Gewand legt sich dünn in engen Falten über den Körper, so daß die Formen desselben hindurchschimmern. Plastisches Formgefühl, dramatische Lebhaftigkeit des Ausdrucks, hohe Schönheit und eine meisterhafte Komposition zeichnen diese Skulpturen aus. Ein letzter Hauch antiker Kunst, vermittelt durch die klassischen Schöpfungen der französischen Plastik, insbesondere an der Kathedrale von Chartres, scheint sie berührt zu haben, ohne daß ihr deutscher Meister darüber das seiner innersten Empfindung

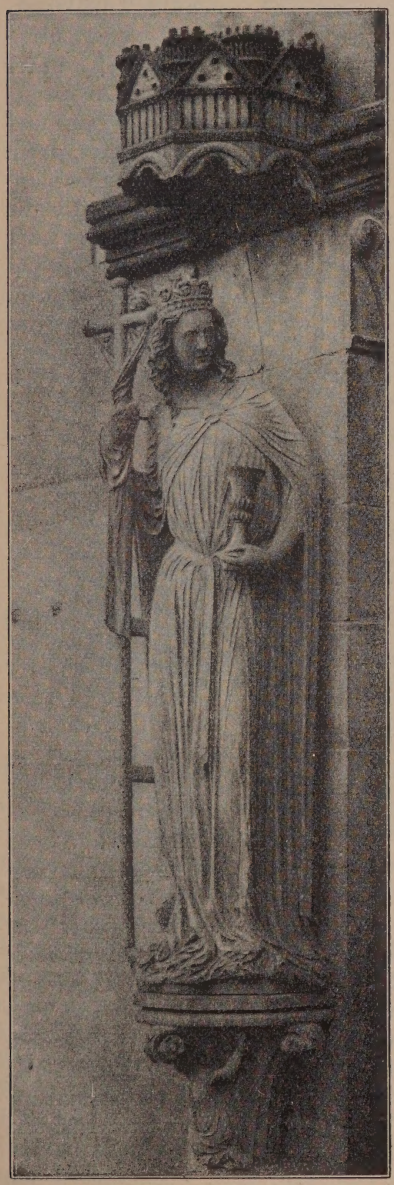


Abb. 306 Die Kirche
Statue am Straßburger Münster

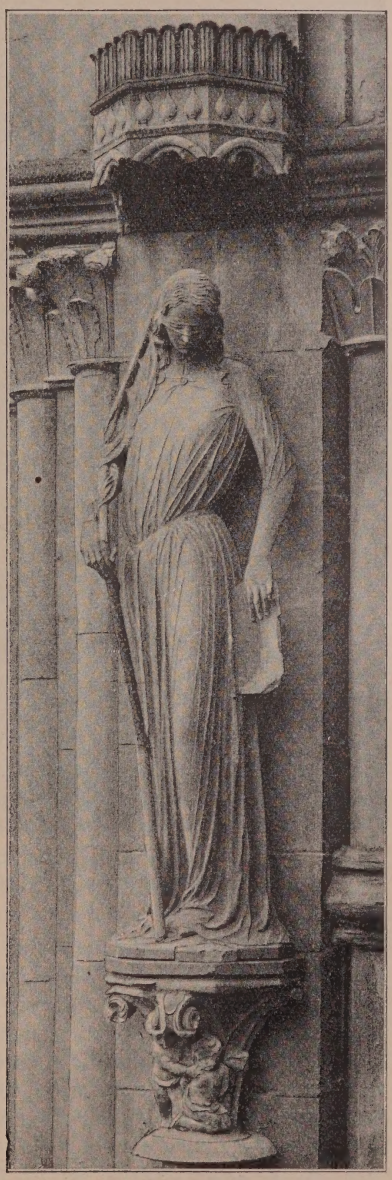


Abb. 307 Die Synagoge
Statue am Straßburger Münster

entsprechende Streben nach Tiefe und Zartheit des Ausdrucks aufgegeben hätte. Wir dürfen also, ungeachtet ihrer westlichen Ahnen, insbesondere die Gestalten der Kirche und Synagoge am Straßburger Querschiffsportal als Höhepunkte deutsch-mittelalterlicher Kunst auffassen. — Noch strengere Abhängigkeit von französischen Vorbildern waltet ob bei Werken wie die Skulpturen am Portal und der Fassade der Liebfrauenkirche zu Trier (bald nach 1274), am Nikolausportal des Münsters zu Kolmar (um 1250), an der Querschiffsfassade von St. Peter und Paul zu Wimpfen im Tal (1262 bis 1278). Dies hindert nicht, daß die künstlerisch bedeutenderen auch unter diesen Arbeiten durch die Tiefe und Innigkeit der darin ausgedrückten Empfindung und die Selbständigkeit der Auffassung völlig deutsch erscheinen. Insbesondere gilt das von dem Werke, mit welchem diese Periode des Übergangs ihren Abschluß findet: den vollständig erhaltenen Skulpturen der Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. B.[1]) Diese Arbeiten, etwa 1260—1270 entstanden, bilden in ihrer Gesamtheit einen geistvoll durchdachten Zyklus, der — im Sinne des Dominikanerordens — Glauben und Wissen der Zeit enzyklopädisch zusammenzufassen sucht. Die Bildwerke in den Laibungen und im Tympanon des Portals bringen die gesamte christliche Heilslehre in Einzelgestalten und Reliefs zur Anschauung, beginnend mit Adam und Eva und endigend mit dem Weltgericht. Den Ehrenplatz am Türpfeiler nimmt die Madonna ein; neben ihr stehen an den Seiten des Portals, den ganzen Bildschmuck desselben gleichsam zusammenfassend, wiederum Kirche und Synagoge, die Symbole des Alten und des Neuen Bundes. Die stumme Bildersprache setzen die Statuen auf den Blendarkaden der Vorhalle fort: die klugen und die

Abb. 308 Statuen der klugen Jungfrauen in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg i. B.

[1]) *K. Moriz-Eichborn,* Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Straßburg 1899.

törichten Jungfrauen (Abb. 308), Christus und der „Fürst der Welt" — in Anknüpfung an das geistliche Epos —, endlich die Gestalten der Wissenschaften verkörpern die in der Zeit mächtigen Geistesrichtungen und mahnen ebenso wie die Portalbilder an das Streben nach Weisheit und Tugend, an den Kampf gegen die Sünde, um auf diesem Wege zu jener Reinheit und Vollendung vorzudringen, welche, im Mittelpunkte des Ganzen stehend, die Madonna symbolisiert. Es ist ein Stück aus dem schwärmerischen Marienkultus der Zeit, das hier einen durch Reichtum und Klarheit gleich anziehenden künstlerischen Ausdruck gefunden hat.

Den Übergang von der Skulptur zur Malerei machen gewisse Werke der dekorativen Kunst, die nicht bloß durch Verbindung der verschiedensten kostbaren Stoffe, sondern auch durch Verschmelzung der plastischen und malerischen

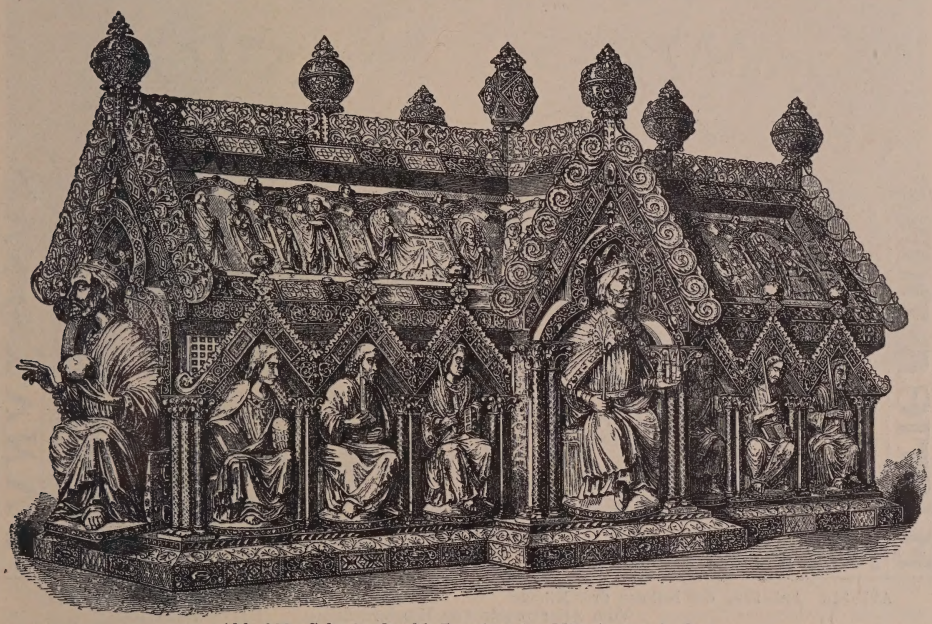


Abb. 309 Schrein der hl. Jungfrau im Münster zu Aachen

Technik der lebhaften Prunkliebe der Zeit zu genügen suchen. Meistens wird als Grundlage Metall, vergoldete Kupfer- oder Silberplatten genommen, deren Flächen mit zierlichen Filigranornamenten, mit bunter Emailmalerei, mit kostbaren Edelsteinen und besonders mit antiken Gemmen und Kameen bedeckt werden. Was man irgend an Kostbarkeiten besaß, wurde auf die Herstellung solcher Werke, besonders zu Buchdeckeln, kleinen Altären, Weihrauchgefäßen, Reliquienbehältern, Prozessionskreuzen, ja selbst zur Bekleidung der Vorderseite ganzer Altäre mit sog. Antependien hergegeben. So verschiedenartig aber auch Stoff und Technik sind, einen so hohen malerischen Reiz und bisweilen auch eine so selbständige künstlerische Bedeutung dürfen diese Arbeiten beanspruchen. Trotz massenhafter Zerstörungen hat sich in Museen und Kirchenschätzen noch manches edle und reiche Stück erhalten. Besonders wichtig und allgemein beliebt war die Anwendung der Emailarbeit (Schmelzwerk), die zuerst durch byzantinische Muster sich verbreitete, dann aber auch an gewissen Kunststätten des Abendlandes sich zu hoher und selbständiger Blüte ausbildete. Doch wurde die mühsame und feine Arbeit des byzantinischen Zellenschmelzes (vgl. S. 74) zumeist durch die bequemere und gröbere Technik des abendländischen Grubenschmelzes (émail champlevé

oder en taille d'épargne) ersetzt, indem man den Grund der Metallplatte für die Aufnahme der Emailmasse austiefte und die vergoldeten Ränder erhaben vortreten ließ. In Deutschland waren es vor allen die Kunstschulen am Rhein,[1]) besonders Köln, Trier und Siegburg, in Frankreich später namentlich Limoges, wo die Schmelzmalerei einen selbständigen Aufschwung nahm. Das 12. Jahrhundert war ungemein tätig in dieser dem Wohlgefallen an prachtvoller Farbenwirkung so sehr zusagenden Richtung, vorzüglich bei Anfertigung großer Reliquienbehälter, die in Form länglicher Kasten mit dachartigem Abschluß sich selbst wie kleine Bauwerke darstellen. Sie vereinigen meist alle Arten der hochentwickelten mittelalterlichen Goldschmiedetechnik: gegossene und getriebene Arbeit, Filigranverzierung, Gravierung, auch mit eingelegtem schwarzem Schmelz (Niello), endlich Emailmalerei und den Schmuck

Abb. 310 Anbetung der heiligen drei Könige

Abb. 311 Verkündigung der Geburt Isaaks
Vom Altarvorsatz von Klosterneuburg

kostbarer Edelsteine und antiker Kameen. Beispiele bieten etwa der Viktorschrein im Dom zu Xanten (1129), der St. Heribertskasten in der Kirche zu Deutz (um 1140), der Annoschrein in der Pfarrkirche zu Siegburg (1183), die beiden Reliquiarien der Heiligen Crispinus und Crispinianus im Dom zu Osnabrück, die beiden Schreine Karls des Großen (1165—1215) und der heiligen Jungfrau (1200—1258) im Münster zu Aachen (Abb. 309) und der ebenfalls der Schlußepoche angehörende Prachtschrein der heiligen drei Könige im Dom zu Köln; ferner der herrliche Sarkophag der hl. Elisabeth in ihrer Kirche zu Marburg (um 1250). Ein Hauptwerk der mittelalterlichen Emailtechnik ist der sog. Verduner Altar zu Klosterneuburg bei Wien,[2]) dessen 51 Tafeln ursprünglich als Bekleidung eines Lesepultes dienten und der Inschrift zufolge 1181 von Meister *Nicolaus* aus Verdun gearbeitet wurden. Sie enthalten Szenen des Alten und Neuen Testaments, in vertieften Umrissen graviert, die mit blauer und roter Farbe ausgefüllt sind, und be-

[1]) Vgl. *E. aus'm Werth*, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Leipzig 1859.

[2]) *K. Drexler* und *Th. Strommer*, Der Verduner Altar. Wien 1903. (Lichtdrucke.)

Abb. 312 Heilung des Wassersüchtigen
Wandgemälde in der St. Georgskirche in Oberzell auf der Reichenau

kunden sowohl in der feierlichen Erhabenheit und dem oft großartigen Adel der Gestalten, wie in dem Hervorbrechen eines dramatisch bewegten Lebens die freie Regsamkeit eines selbständig bedeutenden Künstlers (Abb. 310, 311). Dazu kommt noch, daß hier eines der vollständigsten Beispiele der typologischen Bilderkreise des Mittelalters vorliegt, welche darauf beruhen, daß einer Szene aus dem Neuen Testament („sub gratia") stets zwei aus dem Alten gegenübergestellt werden, und zwar eine vor der Mosaischen Gesetzgebung („ante legem"), eine unter der Herrschaft derselben („sub lege").

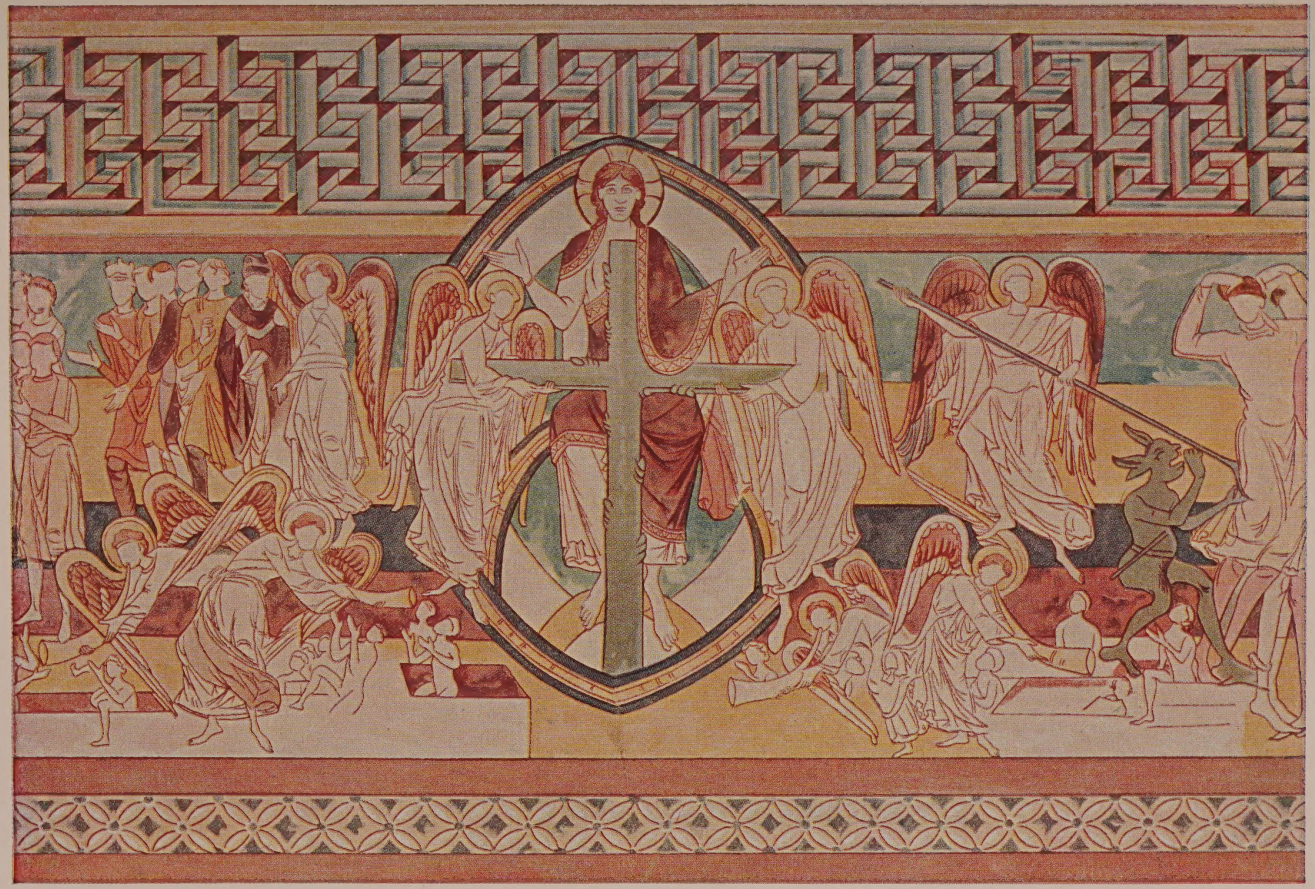
Die Malerei der romanischen Epoche setzte während des 10. und 11. Jahrhunderts zunächst die Tradition des karolingischen Zeitalters fort. Doch äußerte der allgemeine Aufschwung des politischen Lebens und aller Kultur unter den sächsischen Kaisern in Deutschland auch hier seinen Einfluß. Neue Stoffe und Ideenkreise drängten herzu und stellten höhere Anforderungen an die Kunst des Malers. Nicht bloß auf kirchlichem Gebiete, wo die natürliche Lust am Schildern und Erzählen erst jetzt recht zum Durchbruch gelangt; auch von der politischen Macht und Herrlichkeit des Reiches fällt zuweilen ein schwacher Abglanz auf die Erzeugnisse der Wand- und Buchmalerei — denn um solche handelt es sich auch jetzt noch ausschließlich. Die wichtigste Stätte der Kunstübung bleiben die großen Benediktinerklöster, denen aber bald die von den Kaisern namentlich in Sachsen, Süddeutschland und am Rhein neu gegründeten Stifter und Abteien wetteifernd zur Seite traten. Die engen Beziehungen zu den Herrschern bestimmten wohl auch jetzt noch häufig genug den Charakter insbesondere der gemalten Prachtcodices: mit den Namen Ottos III. und Heinrichs II. verknüpfen sich die hervorragendsten dieser Werke. Auch die antike Tradition und die technischen Gewohnheiten der karolingischen

Malerei blieben noch auf lange hinaus maßgebend. Aber mit der Ausbreitung und Festigung des Herrschaftsbereichs der christlichen Kirche stellten sich für die kirchliche Malerei neue Ziele in den Vordergrund; es galt, den wesentlichen Inhalt des Evangeliums, wie er durch Predigt und Liturgie festgelegt war, auch in anschaulicher Form den Klerikern und Laien zur Belehrung und erbaulichen Betrachtung darzubieten. So erweiterte sich der Kreis von Gegenständen, den schon die karolingische Malerei darzustellen pflegte, namentlich durch Aufnahme vieler Szenen aus dem Neuen Testament beträchtlich. Es sind besonders die Taten und Wunder Christi als packendste Bürgschaften des Heilvertrauens, welche uns in genauer Übereinstimmung mit dem Inhalt der kirchlichen Perikopen — d. h. der an den einzelnen Sonn- und Feiertagen verlesenen Abschnitte aus der Heiligen Schrift — die Werke

Abb. 313 Heilung des Mannes mit der verdorrten Hand
Aus dem Codex Egberti in Trier

der Malerei immer wieder vor Augen führen. Daneben bedingte die im 10. und 11. Jahrhundert hoch gesteigerte Reliquienverehrung naturgemäß ein stärkeres Heranziehen der Heiligenlegende, und auch der allmählich in Aufnahme kommende Marienkultus fand in der Malerei sein Echo.

Einem so umfangreichen und vielgestaltigen Stoffkreise vermochte die Kunst nur zu genügen, indem sie die überkommenen Formen des Ausdrucks geschmeidiger und lebendiger zu machen suchte. So bereitete sich auch in der Malerei während des 11. Jahrhunderts allmählich die Auflösung der antikisierenden Behandlungsweise vor, deren Lebenskraft erschöpft war. Zersetzend wirkte in dieser Hinsicht insbesondere der leichtere und behendere Federzeichnungsstil, den wir bereits in der Psalterillustration des 9. Jahrhunderts auftauchen sahen (vgl. S. 142 f.). Das neue Leben, das die Zeit der Kreuzzüge und der ritterlichen Poesie heraufführte, verlangte nach neuen Ausdrucksformen auch in der Kunst. Und so erhoben sich aus dem Verfall seit der Mitte des 12. Jahrhunderts die Anfänge einer nationalen Kunst-



Wandgemälde in der Kirche zu Burgfelden

Mittelbild des Jüngsten Gerichts

(Nach einer Pause von P. Haaga)

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

Abb. 314 Parabel vom reichen Mann und armen Lazarus
Aus der Aachener Ottonenhandschrift

weise, die auch für die Malerei eine ähnliche Blüteepoche bedeutet, wie sie die Plastik im Laufe des 13. Jahrhunderts erlebte.

Wohl die wichtigste Kunststätte auf deutschem Boden waren im 10. Jahrhundert die Klöster der Reichenau; Wand-[1]) und Buchmalerei blühten hier in innigem Verein, und eine Reihe überlieferter Künstlernamen bezeugt den Ruhm, den

[1]) Aufnahmen mittelalt. Wand- und Deckenmalereien in Deutschland, hrsg. von *R. Borrmann.* Berlin 1897 ff. (farbige Tafeln).

die Reichenauer Klosterwerkstatt weithin genoß. Unter ihren erhaltenen Werken sind die Wandgemälde der Georgskirche zu Oberzell[1]) auf der Reichenau das älteste, im 10., nach anderen bereits gegen Ende des 9. Jahrhunderts entstanden. In acht Gemälden an den Oberwänden des Mittelschiffs sind die Heilungen und Wundertaten Christi (Abb. 312) dargestellt; die Malereien des Chors und Querschiffs sind leider verloren. Doch genügt das Erhaltene, um ein lebendiges Bild von der Art dieses monumentalen Wandschmuckes zu geben, der damals kaum einer größeren Kirche gefehlt haben wird. Unter- und oberhalb der Gemälde laufen breite Mäanderstreifen entlang; in den Zwickeln der Arkadenbögen sind Medaillons mit den Brustbildern von Heiligen oder Äbten des Benediktinerordens angebracht, zwischen den Fenstern die ganzen Figuren von Aposteln, wieder durch einen Mäanderstreifen nach oben hin abgeschlossen. Metrische Inschriften (tituli) unter den Wandbildern erklären den Inhalt der Darstellungen. Die Stoffe wie die Formen der letzteren sind durchaus der altchristlichen Kunst entnommen. Christus ist stets unbärtig, jugendlich, und gleich den Aposteln, die sein Gefolge bilden, und anderen Hauptpersonen der Handlung in antike Tracht gekleidet. Antik ist die Form der Baulichkeiten im Hintergrunde der Bilder, antik auch die Ornamentik der Streifenumrahmungen. Aber neben der Abhängigkeit von der Tradition macht sich doch auch eine frische, originale Gestaltungskraft geltend, ein Ringen um lebendige und klare Darstellung, das bei allem Ungeschick in den Einzelheiten ergreifend wirkt. Die Komposition ist stets eindrucksvoll; sie erhebt sich im „Sturm auf dem Meere“ zu großartiger Feierlichkeit, wirkt mit dramatischer Lebendigkeit in der „Auferweckung des Jünglings zu Nain“, verschmäht aber auch burleske Einzelzüge nicht, wie in der „Teufelsaustreibung bei Gerasa“. Die Nebenpersonen erscheinen meist in der Zeittracht. — Die in einen steinernen Blendbogen hineingesetzte „Kreuzigung“ an der Außenseite der Westapsis gibt die schlichte Zusammenstellung des Crucifixus mit Maria und Johannes; das „Weltgericht“ darüber ist wohl die früheste monumentale Darstellung dieses be-

Abb. 315 Huldigende Länder
Aus dem Evangeliarium Bambergense Cim. 58 in München

[1]) *F. X. Kraus* und *Fr. Baer*, Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell. Freiburg i. Br. — Vgl. auch *K. Künstle*, Die Kunst des Klosters Reichenau im 9. u. 10. Jahrh. Freiburg i. B. 1906.

deutungsvollen Gegenstandes in der Kunst des Abendlandes, aus der er fortan nicht mehr verschwinden sollte.

Diesen Gemälden ganz nahe verwandt sind die Wandbilder der St. Sylvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee: an den Oberteilen der Schiffsmauern wiederum Darstellungen der Heilandswunder, durch Mäanderstreifen getrennt, im Chor die zwölf Apostel, jene dem 9., die dem Ausgang des 10. Jahrhunderts zugeschrieben.[1]) Zeitlich dazwischen fallen dann wahrscheinlich die ebenfalls der Reichenauer Schule angehörenden Wandmalereien in der kleinen Kirche zu Burgfelden bei Balingen in Württemberg,[2]) die als Hauptdarstellung wieder ein Weltgericht — an der Ostwand des Innern — enthalten; doch ist hier die Entwicklung auch in ikonographischer Beziehung schon weiter fortgeschritten: zu dem Weltenrichter mit den Aposteln und Auferstehenden gesellt sich die Darstellung der Erlösten und Verdammten, mit Andeutung der Paradiesesfreuden und Höllenstrafen (vgl. die farbige Tafel). Endlich schließen sich hieran die Wandgemälde der Kirche zu Niederzell auf der Reichenau,[3]) die frühestens dem 11. Jahrhundert zuzuweisen sind: hier thront Christus, bereits vollbärtig dargestellt, feierlich und großartig in der Deckenwölbung der Apsis zwischen den vier Evangelistenzeichen und von Petrus und Paulus und zwei geflügelten Seraphim umgeben, während in gemalten Rundbogenarkaden darunter die übrigen Apostel und unter ihnen die Propheten angebracht sind. So läßt sich die Tätigkeit dieser Reichenauer Schule in monumentalen Wandmalereien fast drei Jahrhunderte hindurch verfolgen.

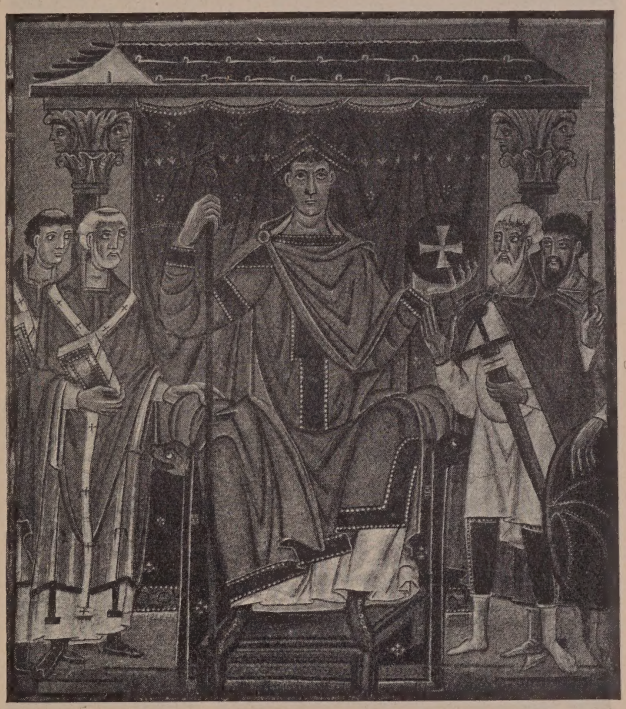


Abb. 316 Kaiser Otto III.
Aus dem Evangeliarium Bambergense Cim. 58 in München

Auch auf dem Gebiete der Buchmalerei, die in der Zeit der Ottonen und Heinrichs II. einen glänzenden Aufschwung nahm, standen die Klöster der Reichenau voran. Hier schrieben um 980 die Mönche Kerald und Heribert für

---

[1]) *F. X. Kraus*, Die Wandgemälde der St. Sylvesterkapelle zu Goldbach. München 1902. Vgl. auch das S. 266 Anm. angeführte Werk von *K. Künstle*.

[2]) *P. Weber*, Die Wandgemälde zu Burgfelden auf der Schwäbischen Alb. Darmstadt 1896. — *E. Paulus*, Kunst- und Altertumsdenkmale in Württemberg. Stuttgart 1897 ff.

[3]) *K. Künstle* und *K. Beyerle*, Die Pfarrkirche St. Peter und Paul in Reichenau-Niederzell und ihre Wandgemälde. Freiburg 1901.

den kunstsinnigen Erzbischof Egbert von Trier jenes Evangeliar, das als Codex Egberti jetzt einen Hauptschatz der Trierer Stadtbibliothek bildet.[1]) Es enthält außer Titel, Widmung und den vier Evangelistenbildern 52 Darstellungen aus der Heiligen Schrift als Illustrationen zu den Sonntagsevangelien. Das ornamentale Element tritt ganz zurück, dagegen herrscht in den Bildern dieselbe naive Erzählerfreude wie auf den Wandgemälden der Schule, ebenso die gleiche dramatische Lebhaftigkeit der Schilderung (Abb. 313) bei aller Befangenheit im einzelnen.

Abb. 317 Geschichte Johannes des Täufers
Aus dem Evangeliarium Bambergense Cim. 58 in München

Umstrittener ist der Reichenauer Ursprung des mit goldenen Lettern geschriebenen und mit prächtigen Vorsatzblättern und zahlreichen Bibelbildern geschmückten Echternacher Kodexes in Gotha, der nach den Inschriften des Deckels für Kaiser Otto III. zwischen 983 und 991 gearbeitet sein muß (vgl. S. 243), mit großer Wahrscheinlichkeit aber festgestellt für den fast gleichzeitig wiederum für Erzbischof Egbert gearbeitete Codex Gertrudianus, eine Psalterhandschrift in Cividale,[2]) an den sich eine ganze Reihe verwandter Bilderhandschriften anschließt.

Eine jüngere, überwiegend bereits ins 11. Jahrhundert fallende Phase der Reichenauer Miniatorenschule repräsentiert dann die Aachener Ottonenhandschrift mit dem Bilde Kaiser Ottos III., dem auf dem Dedikationsblatte der Schreiber Liutharius sein Werk widmet.[3]) Der Kaiser ist in sehr merkwürdiger Apotheose mit der segnenden Hand Gottes über sich inmitten der Mandorla thronend und von den Evangelistensymbolen umgeben dargestellt; den Fußschemel seines Thrones hält eine weibliche Gestalt, die Erde. Die Bilder illustrieren einzelne Stellen

---

[1]) *Fr. X. Kraus*, Die Miniaturen des Codex Egberti. Freiburg 1884.

[2]) *H. V. Sauerland* und *A. Haseloff*, Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier (Cod. Gertrudianus) in Cividale. Trier 1901.

[3]) *St. Beissel*, Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aachen 1886.

der Evangelien; sie sind durchweg in einen halbrund abgeschlossenen Rahmen hineingesetzt (Abb. 314). An dieses Prachtwerk schließt sich eine lange Reihe bedeutender Bilderhandschriften [1]) aus der Zeit des sächsischen Kaiserhauses an, dessen Macht und Größe in den bildlichen Darstellungen oft ergreifend nachklingt. So nahen sich in dem auf zwei gegenüberstehende Blattseiten verteilten Widmungsbilde der prachtvollen Evangelienhandschrift der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (Cim. 58) vier allegorische Frauengestalten (Abb. 315), durch Beischriften als Roma, Gallia, Germania, Sclavinia bezeichnet, Gaben bringend und huldigend dem mit Zepter und Reichsapfel thronenden Herrscher (Abb. 316), den je zwei Vertreter der geistlichen und weltlichen Macht umgeben — ein imposanter Ausdruck für den Traum einer kaiserlichen Weltherrschaft, wie er Otto III. beseelte. Von ähnlich großartiger Komposition, doch seinem Inhalt nach mehr im kirchlichen Sinne gedacht, ist das Widmungsbild einer jetzt gleichfalls in München befindlichen Evangelienhandschrift Heinrichs II. (Cim. 57), wo drei gekrönte Frauengestalten in antiker Gewandung die Insignien der Macht und des Ruhms zu dem in einem oberen Bildstreifen kniend mit seiner Gemahlin vor dem Throne Christi dargestellten König emporreichen. — Die durch ihre Zahl, sorgfältige Ausführung und geschmackvolle Farbengebung ausgezeichneten biblischen Bilder dieser Handschriftengruppe zeigen durchweg unter sich enge Verwandtschaft. So ist in der erwähnten Münchener Handschrift die Geschichte Johannes des Täufers (Abb. 317) fast genau so dargestellt wie in dem Aachener Ottonenkodex, und die Himmelfahrt Christi in dem Evangeliar Heinrichs II. (Abb. 318) läßt sich bis in alle Einzelheiten hinein mit der Darstellung in anderen Werken der Gruppe vergleichen. Als die wichtigsten derselben seien noch genannt ein Kodex der Bamberger Bibliothek (A. I 47) mit höchst merkwürdigen Bildern zum Propheten Daniel und zum Hohen Liede Salomonis, ein

Abb. 318 Christi Himmelfahrt
Aus dem Evangeliarium Bambergense Cim. 58 in München

[1]) *W. Vöge*, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Trier 1891.

Münchener Evangeliar (Cim. 59), Handschriften der Kölner Dombibliothek, in Wolfenbüttel, Hildesheim u. a. Wir müssen bei der Beurteilung dieser Werke, die uns in ihrer Gesamtheit das Bild einer überaus reichen künstlerischen

Abb. 319 Allegorie der „Hierarchie"
Aus dem Evangeliar der Uota in München

Tätigkeit entrollen, von der Tatsache ausgehen, daß sie insgesamt noch auf dem Boden der Tradition erwachsen sind, deren Wurzeln bis in die altchristliche und — zum Teil — byzantinische Kunst zurückreichen. Noch bleibt den Künstlern der Gedanke einer Anlehnung an die Wirklichkeit, einer Beobachtung und Wiedergabe des Lebens ebenso fern, wie dies in karolingischer Zeit der Fall gewesen war.

Sie arbeiten offenbar nach Vorbildersammlungen, Skizzen und Musterbüchern, und ihr Verdienst beruht nur in der mehr oder minder geschickten und den räumlichen Verhältnissen angepaßten Kompilation. Dieselben Bedingungen und Prinzipien des Schaffens treten überall hervor, bei großer Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit im einzelnen. Doch läßt sich innerhalb dieser streng gezogenen Grenzen ein echt künstlerisches Streben nach Klarheit der Erzählung und Schärfe der Charakteristik, Geschmack in der Anordnung und Farbengebung nicht verkennen. Die Technik ist die alte Deckfarbenmalerei der karolingischen Zeit, aber ohne eingehendere Modellierung, in einer mehr zeichnerischen Behandlung; die Buntheit der Lokaltöne ist zum Teil durch Dämpfung mit Weiß „milchig gebrochen" und zu einer sehr feinen harmonischen Wirkung zusammengestimmt. Die Hintergründe sind teils goldig, teils streifenförmig bunt gefärbt.

Den rheinischen Schulen stellen sich die süddeutschen gleichwertig zur Seite; ihre Stätte darf man in Regensburg[1]) vermuten, der Hauptstadt von Heinrichs II. Stammland Bayern. Hier entstanden in der Schreibstube des Klosters St. Emmeram und unter dem sichtlichen Einfluß jenes kostbaren Codex aureus Karls des Kahlen, der damals dem Kloster gehörte, viele der Prachthandschriften, welche Heinrich II. seiner Lieblingsgründung, dem Dom zu Bamberg, und dem Kloster auf dem Michelsberge daselbst schenkte. So das Missale in München (Cim. 60), vollendet zwischen 1002—1014, dessen Dedikationsblatt den Kaiser zeigt, welchem Christus die Krone aufsetzt, während Engel ihm Schwert und Kreuzstab reichen, und die Patrone Regensburgs, St. Ulrich und St. Emmeram, seine Arme stützen. Ein zweites Hauptwerk der Schule ist das Evangeliar der Uota, der Äbtissin vom Niedermünster in Regensburg (jetzt München Cim. 84). Dieses Werk erweitert offenbar in Anlehnung an byzantinische Muster den Bilderkreis der Zeit in bemerkenswerter Weise durch eine Fülle symbolisch-didaktischer Darstellungen, die von orientalisch-spitzfindiger Gelehrsamkeit zeugen. Dahin gehören eine „Hierarchia" (Abb. 319), eine „Hand Gottes", der Gekreuzigte mit den Allegorien von Tod und Leben; sämtliche Bilder sind gleichmäßig in eine reiche ornamentale Umrahmung gestellt und mit bezüglichen Nebendarstellungen und lateinischen und griechischen Inschriften ausgestattet. Ein nach 1014 vollendetes Evangeliar Heinrichs II. in der Vatikanischen Bibliothek, das für Salzburg gemalte Münchener Perikopenbuch und andere Handschriften sind ähnlich eigenartige Erzeugnisse der Regensburger Buchmalerei; in ihnen glaubt man die führende Tätigkeit einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit, des inschriftlich genannten Meisters *Berthold*, nachweisen zu können.

Hinter diesen glänzenden Leistungen blieb die sächsische Schule der Buchmalerei bald zurück. Ihr ältestes Denkmal — aus der Zeit Ottos I. — ist das „goldene" Evangeliar der Schloßkirche zu Quedlinburg, als dessen Schreiber sich ein Presbyter Samuhel nennt. Hier wie in den Werken der von Bischof Bernward gegründeten Schreibstube in Hildesheim herrscht durchaus die karolingische Tradition, insbesondere die pastose Deckfarbentechnik mit Verwendung von Goldgründen und anderem Goldauftrag. Den wichtigsten Platz nimmt die als „des hl. Bernward Evangelienbuch" bekannt gewordene Handschrift im Domschatze zu Hildesheim ein, ihre Initialen zeigen den Einfluß der Regensburger Buchmalerei, während die offenbar von anderer Hand hergestellten Bilder vielleicht einem aus St. Gallen stammenden Maler zuzuschreiben sind.[2])

[1]) *G. Swarzenski*, Die Regensburger Buchmalerei des X. u. XI. Jahrhunderts. Leipzig 1902.

[2]) *St. Beissel*, Des hl. Bernward Evangelienbuch. Hildesheim 1891 (mit Lichtdrucken). Vgl. *H. Josten*, Neue Studien zur Evangelienhandschr. Nr. 18 (des hl. Bernw. Evangel.) im Domschatze zu Hildesheim. Straßburg 1909.

Nach dem Tode Heinrichs II., des eifrigsten Freundes und Förderers der Buchmalerei, trat ein Verfall ein, wie namentlich die um die Mitte des 11. Jahrhunderts entstandenen Werke beweisen. Es begann ein mehr mechanisches Kopieren der älteren Muster; insbesondere die Erzeugnisse der gleichzeitig blühenden mittelbyzantinischen Buchmalerei (vgl. S. 68) wurden von vorbildlicher Bedeutung. Einen wichtigen Mittelpunkt dieses byzantinischen Einflusses bildete im 11. Jahrhundert Salzburg,[1]) dessen Buchmalerei, gleichzeitig an die älteren einheimischen Traditionen anknüpfend, das ganze 12. Jahrhundert einen eigenen Stil von achtungswerter Selbständigkeit entwickelte. Der Salzburger Schreibstube gehören zunächst einige bilderreiche Bibelhandschriften an, wie die Bibel des Abtes Walther (1161—1190) in Michaelbeuern, die zweibändige Gebhardsbibel im Stift Admont, die Gumpertsbibel in Erlangen. Ihr Hauptwerk aber ist das wahrscheinlich unter Erzbischof

Abb. 320 Gefangennehmung Christi
Aus dem Antiphonar im Petersstift zu Salzburg

Eberhard (1147—1167) entstandene Antiphonar im Stifte St. Peter zu Salzburg. Es enthält zahlreiche Initialen und Monatsbilder und gegen sechzig historische Szenen aus dem Leben Christi und der Heiligen, aber nur ein kleiner Teil davon ist in Farben ausgeführt, das übrige in roter und schwarzer Federzeichnung auf farbigem Grunde (Abb. 320). In die strenge Typik der Darstellungen mischen sich oft frappante Züge von selbständiger Empfindung, auch die Initialen sind durch frisch beobachtete und wiedergegebene Tiergestalten, Kampfszenen u. dgl. belebt.

In diesem und ähnlichen Werken, wie dem für Heinrich IV. gemalten Evangeliar im Domschatze zu Krakau oder dem „Wyschehrader Kodex" der Universitätsbibliothek zu Prag lebt bei allem Byzantinisieren ein keimkräftiger Trieb künstlerischer Gesinnung und Beobachtungsgabe, der nach dem Abwelken der karolingisch-ottonischen Tradition den Ansatzpunkt einer neuen Blüte für die deutsche Malerei bildete. Im Laufe des 11. Jahrhunderts schloß ja auch für die Politik und die allgemeine Kultur eine Epoche ab und begannen die Anfänge einer neuen sich vorzubereiten. Es endigte die Herrschaft der lateinischen Kultur in Dichtung und Kunst, und es

[1]) *G. Swarzenski*, Die Salzburger Malerei. Leipzig 1908 (Lichtdrucktafeln).

wurde zertrümmert die Einheit zwischen Kirche und Kaisertum, welche bis dahin der glanzvolle Ausdruck dieses Fortlebens antikchristlicher Weltanschauung gewesen war. In einem ein Jahrhundert langen Kampfe, der politisch mit der Niederlage des Kaisertums endigte, errang sich auf den Gebieten des künstlerischen Schaffens der nationale Geist seine Freiheit und Selbständigkeit. Geschärft und bereichert durch die Berührung mit fremden Nationen und vor allem auch mit der farbenprächtigen Welt des Orients, wie sie die Kreuzzüge herbeiführten, wuchs der künstlerische Sinn des deutschen Volkes sich aus zu Schöpfungen von individueller Bestimmtheit und Eigenart — auf keinem Gebiete eindrucksvoller und selbständiger als auf dem der Malerei.

Wir dürfen annehmen, daß auch jetzt noch die Wandmalerei voranschritt, obwohl die beginnende reichere Ausgestaltung der Architektur ihr die großen Flächen beschränkte, auf denen sie sich in frühmittelalterlicher Zeit hatte ergehen dürfen. Dafür gewann sie durch die feste Bindung an den konstruktiven Organismus des Kirchenbaus größere Strenge der Gliederung und Komposition und den wohltätigen Zwang zu immer neuer, den Verhältnissen angepaßter Lösung ihrer Aufgaben.[1]) Diese wurden aber noch ausschließlich im Sinne des dekorativen Flächenschmucks aufgefaßt; auf farbigem Grunde ohne perspektivische Vertiefung in dunklen

Abb. 321 Strafgericht über die Abgötterei (nach Ezechiel c. 9) Deckengemälde im nördlichen Kreuzarm der Kirche zu Schwarzrheindorf

[1]) *P. Clemen,* Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande. Düsseldorf 1905 (farbige Aufnahmen). Vgl. das S. 265 Anm. 1 angeführte Sammelwerk.

Umrissen gezeichnete und in den Flächen namentlich der Gewandung farbig gefüllte Gestalten sind ihre Ausdrucksmittel, sinnbildlich-religiöse Kompositionen voll ernster Größe ihr Inhalt. Der ununterbrochene Zusammenhang mit der antik-altchristlichen Malerei macht sich noch oft genug in Einflüssen und Nachklängen byzantinischer Kunst bemerkbar.

Von den einst zahlreichen und bedeutenden Denkmälern der Wandmalerei in den Rheinlanden sind uns leider nur wenige und auch diese meist in Bruchstücken übrig geblieben. Zu den am vollständigsten — wenn auch nur in restauriertem Zustande — erhaltenen gehören die Wandmalereien in der Unterkirche zu Schwarzrheindorf bei Bonn (Abb. 218). Zwischen 1151 und 1156 ausgeführt, stehen sie am Beginn der neuen Epoche des nationalen Stils, die zeitlich mit der Herrschaft der Hohenstaufenkaiser zusammenfällt. In der Hauptapsis thront der Erlöser zwischen den Aposteln; an den

Abb. 322 Wandgemälde in der Chorapsis des Doms zu Soest

Fensterwänden darunter haben die Evangelisten Platz gefunden. In den Halbkuppeln der drei übrigen Kreuzarme sind die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, die Kreuzigung und die Verklärung Christi — im Zusammenhange des Ganzen also der lehrende, handelnde, leidende und verklärte Messias — dargestellt. Die Kappen der Gewölbe in Vierung und Kreuzarmen füllen visionäre Szenen aus dem Buche des Propheten Ezechiel (Abb. 321), auf den Untergang des alten und die Erscheinung des neuen Jerusalems bezüglich. Die Gestalten sind in einfacher Umrißzeichnung und schlichter Kolorierung auf dunkelblauem, grün eingefaßtem Grunde ausgeführt. Innerhalb dieser engen Schranken bekundet sich, wenn auch oft noch befangen, eine seltene Klarheit des Gefühls, eine hohe Freiheit der Komposition, eine geistige Frische und Lebensfülle, die unleugbar auf eine bedeutende künstlerische Kraft hinweisen, wenn auch die Einordnung in die sphärischen Gewölbefelder nicht ohne Gewaltsamkeiten gelöst ist. Das alte Thema von der Kraft des wahren Glaubens, das hier in neuer Form variiert wird, liegt auch den etwa ein Menschenalter später entstandenen

Abb. 323 Wandgemälde im Chor der Kirche zu Klein-Komburg

Malereien im Kapitelsaal der Abtei Brauweiler bei Köln zugrunde; die 24 Darstellungen der Deckenfelder schließen sich größtenteils an das 11. Kapitel des Hebräerbriefes „vom seligmachenden Glauben“ an. Monumentale Heiligenfiguren haben sich an den Pfeilern der Taufkapelle von St. Gereon in Köln erhalten, Deckenmalereien aus der Geschichte Jesu in St. Maria in Lyskirchen ebendaselbst, aus der Legende des hl. Severus in der Pfarrkirche zu Boppard.

Hohe Bedeutung muß die Wandmalerei im benachbarten Westfalen gehabt haben, wie die umfangreichen Reste in verschiedenen Teilen des Doms zu Soest bezeugen. Die ältesten (1166 entstanden) sind die Gemälde im Chor mit der majestätisch-milden Kolossalfigur Christi zwischen den Evangelistensymbolen, Maria und Johannes, den Apostelfürsten und den beiden Protomartyres (Abb. 322); bereits dem 13. Jahrhundert gehören die frei und kühn bewegten Apostel in der Nikolauskapelle des Doms an. Auf gleicher Stufe der Entwicklung stehen die

Abb. 324 Christi Einzug in Jerusalem
Wandgemälde aus dem Nonnenchor des Doms zu Gurk

Wandgemälde in der Kirche zu Methler. Von der Wandmalerei in den sächsischen Landen zeugt vor allem der umfangreiche Bilderzyklus im Dome zu Braunschweig.[1]) Einst waren sämtliche Wände mit Bildern bedeckt, welche den gesamten Inhalt der christlichen Heilslehre den Gläubigen vor Augen führten: im Chor wahrscheinlich der segnende Christus (jetzt zerstört), in den Chorquadraten der Stammbaum Christi und andere alttestamentliche Hinweisungen auf den Messias

[1]) *A. Essenwein*, Die Wandgemälde im Dome zu Braunschweig. Nürnberg 1881. — Aus dem Dome St. Blasii zu Braunschweig (Lichtdruckaufnahmen). Braunschweig.

und seinen Opfertod. Das Lamm Gottes und ringsum in den Gewölbefeldern die Hauptereignisse aus der Erlösungsgeschichte, eingeschlossen von dem Mauerkranz des himmlischen Jerusalem, führt die Decke der Vierung vor; daran schlossen sich im südlichen Kreuzarme die Darstellungen der „Herrlichkeit Christi" nach der apokalyptischen Schilderung, mit den vierundzwanzig Ältesten und Engelchören und im nördlichen Kreuzarm wahrscheinlich das Jüngste Gericht. Die Gemälde am Triumphbogen (Sündenfall) und in den Schildbögen der Kreuzarme (Christus in der Vorhölle) fügen sich ergänzend an diesen Zyklus an. Kolossalfiguren von Propheten und Heiligen schmücken die Zwickel und Bogenlaibungen; die Wandflächen in Chor und Querschiff endlich sind mit Darstellungen aus der Heiligenlegende — in mehreren Reihen übereinander — bedeckt. Die Gemälde sind unvollständig erhalten und nicht durchweg glücklich restauriert, geben aber noch heute den besten Gesamteindruck von dem Charakter jener gewaltigen Bilderzyklen, wie sie in dieser Zeit das Innere vieler romanischer Kirchen füllten. Die Ausführung war teppichartig, in leicht kolorierten Umrissen auf meist blauem Grunde, von einer zarten Farbenharmonie, welche durch die Restauration meist verloren gegangen ist. Ihrer Zeit nach entstanden die Malereien des Braunschweiger Doms in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Abb. 325 Vom Mosaikfußboden in der Krypta von St. Gereon zu Köln

In Süddeutschland sind die erhaltenen Denkmäler der Wandmalerei weniger bedeutend; doch gibt der Chor der Kirche St. Gilgen bei Klein-Komburg (Abb. 323) mit Christus zwischen Heiligen in der Apsis und der interessanten Darstellung „Christus in der Kelter" am Spiegel des Tonnengewölbes ein anschauliches Beispiel. Daneben sind aus Schwaben die Reste eines Weltgerichts nebst Auferstehung und Kreuzigung in der Krypta zu Alpirsbach, aus Bayern ähnliche Darstellungen im Stift Obermünster zu Regensburg und die zwölf Wandbilder mit der Geschichte Daniels aus dem Kreuzgange von Rehdorf bei Eichstädt (jetzt im Bayrischen Nationalmuseum) zu nennen. In den österreichischen Ländern sind neben den Resten kolossaler Heiligengestalten in der Turmhalle der Kirche auf dem Nonnberge in Salzburg und einer umfangreichen Geschichte der heiligen drei Könige im Läuthause der Stiftskirche zu Lambach die Tiroler Werke erwähnenswert (Katharinenkapelle zu Hocheppan, St. Jakob zu Tramin, Johanniskapelle zu Brixen). Das bedeutendste Denkmal bleiben hier aber die Wandgemälde im Nonnenchor des Doms zu Gurk (in Kärnten). Über der Vorhalle zwischen den Türmen (Abb. 324) in der Ausdehnung von zwei Gewölbejochen eingebaut, enthält der Chor an der Ostseite, über der nach dem Kirchenschiff sich öffnenden Arkade, die Hauptdarstellung, eine Verherrlichung der thronenden Gottesmutter inmitten der Gestalten von acht Tugenden, an der gegenüberliegenden Westwand die Glorie Christi; in den östlichen Gewölbfeldern die Szenen aus dem Leben der ersten Menschen im Paradies, an den Wänden Szenen aus dem Marienleben, und als Gegensatz dazu

in der westlichen Hälfte am Gewölbe das himmlische Jerusalem, an den Wänden den Zug der heiligen drei Könige und den Eintritt Christi in Jerusalem (Abb. 324); darunter ein Fries von Porträtmedaillons, in den Bogenzwickeln Prophetengestalten (Ezechiel und Jeremias). Christus sitzt nach orientalischer Art quer auf dem Maul-

Abb. 326 Teil der bemalten Holzdecke in der Michaelskirche in Hildesheim

tier, worin man ebenso wie in manchen manierierten Einzelheiten (vgl. die zackigen Wolkensäume auf Abb. 324) und in der zipfligen Gewandbehandlung wohl mit Recht den Einfluß byzantinischer Vorbilder erkennen muß. Doch bekunden andere Einzelzüge, namentlich die Innigkeit des Madonnenbildes (vgl. die farbige Tafel) bei aller feierlichen Hoheit, daß der Maler in freier Auffassung nach dem Ausdruck

Abb. 327 Stickerei im Dom zu Bamberg

des rein Menschlichen gestrebt hat. Die Zeit der Entstehung bestimmt sich auf etwa 1260; auch in Ansehung dieses Termins gehören die Malereien zu den hervorragendsten Werken der Zeit.

In diese Epoche fallen die frühesten uns erhaltenen Denkmäler der Glasmalerei,[1]) obwohl deren Vorkommen schon im 9. Jahrhundert bezeugt ist. Die

[1]) *H. Oidtmann*, Die Glasmalerei. Köln 1892 ff. — *H. Kolb*, Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Stuttgart o. J. (Farbige Aufnahmen.)

Glasfenster traten an Stelle von farbigen Vorhängen, mit denen früher die Fensteröffnungen geschlossen wurden, und hatten dementsprechend zumeist eine Teppichmusterung; ihre dekorative Wirkung beruhte auf der Glut und Harmonie der Farben. Die Technik war einfach und bestand in dem musivischen Zusammensetzen bunter Glasstücke unter geringer Anwendung von Innenmalerei mit Schwarzlot. Doch stellte man schon im 12. Jahrhundert daraus ganze, die Fensteröffnung füllende Figuren her, wie die fünf Prophetengestalten in den Oberfenstern des Augsburger Doms oder die Babenberger Fürstenbilder im Kapitelsaal zu Heiligenkreuz beweisen. Um 1200 fallen die Bilder in der Marienberger Kirche zu Helmstedt, in der Veitskirche zu Veitsberg bei Weida, ins 13. Jahrhundert u. a. fünf Fenster in St. Kunibert in Köln, drei Fenster in St. Maternian zu Bücken und eine Reihe von Fenstern mitHeiligengestalten und Königsbildern im Straßburger Münster.

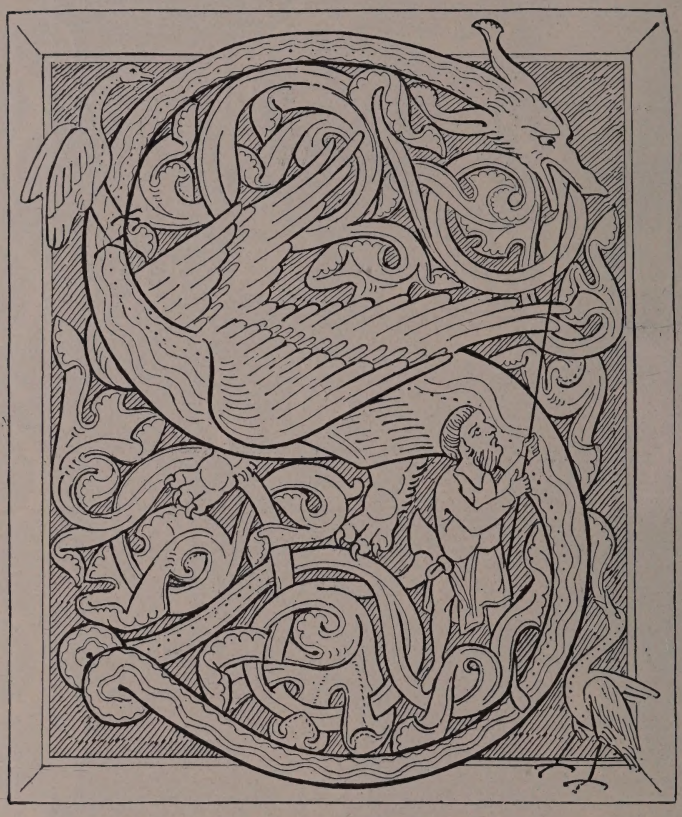


Abb. 328 Initial S aus dem Psalter des Landgrafen Hermann in der Bibliothek zu Stuttgart

Auch die Fußböden und flachen Holzdecken der Kirchen blieben nicht ohne ornamentalen und figürlichen Schmuck, der bei den ersteren (Dom zu Hildesheim, Krypta von St. Gereon zu Köln) (Abb. 325) in bunter Steinchenmosaik, bei den letzteren in Malerei hergestellt wurde. Von diesen bemalten Holzdecken ist die zu Zillis in Graubünden (aus dem 12. Jahrhundert) die älteste; sie enthält auf 153 Feldern zwischen Bandgeflecht-, Zickzack- und Blattornamenten die Geschichte des Heilands und symbolisch-dekorative Fabelgestalten, die man etwa als Vertreter des nicht von der Heilsbotschaft getroffenen Heidentums auffassen darf. In Deutschland hat sich nur die Holzdecke der Michaelskirche zu Hildesheim (Abb. 326) erhalten, die in einer Reihe von quadratischen Mittelfeldern den Sündenfall und den Stammbaum Christi (die sog. Wurzel Jesse) von Abraham bis Christus, umgeben von doppelten Randbordüren mit den Patriarchen, Propheten und Evangelisten enthält. Die geschmackvolle Einteilung und Ornamentik, der edle Stil der Figuren — bei denen wieder byzantinische Anklänge hervortreten —, endlich die kräftige Harmonie der Farben machen dieses Werk aus der Mitte des

Madonna

aus den Wandmalereien des Nonnenchors im Kloster Gurk

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

13. Jahrhunderts zu einer der bedeutendsten Leistungen der spätromanischen Malerei.

Zum Schmucke der Wände und Fußböden, der Altäre und Kirchenstühle dienten aber auch gewebte und gestickte Teppiche, von denen sich interessante Reste aus dem 11. und 12. Jahrhundert erhalten haben.[1]) Seidene Arbeiten dieser Art wurden wohl durchweg aus Byzanz importiert (vgl. S. 76); wollene Wirkereien und

Abb. 329 Christus in der Weinkelter
Allegorische Darstellung aus dem „Hortus deliciarum"

insbesondere Stickereien sind überwiegend von Frauenhand in den Klöstern hergestellt worden. Aber auch der sog. Krönungsmantel Heinrichs II. in Bamberg (nach 1014 angesetzt), mit Goldstickerei auf byzantinischem Seidenstoff ausgeführt, gilt als bayrische Klosterarbeit (Abb. 327). Aus dem Ende des 11. Jahrhunderts stammt der friesartig lange Teppich von Bayeux, auf dem die Geschichte der Eroberung

[1]) Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland, herausgegeben von *J. Lessing*, Berlin, o. J. (Farbige Aufnahmen.)

Englands durch die Normannen angeblich von der Königin Mathilde, der Gemahlin Wilhelms von der Normandie, mit farbiger Wolle auf weiße Leinwand gestickt worden ist. In den sächsischen Klöstern muß die Textilkunst eine besondere Pflegestätte gehabt haben. Der Dom zu Halberstadt bewahrt in drei Teppichen mit Darstellungen König Karls zwischen vier Philosophen, der Taten der Engel und der Gestalten der Apostel drei aus der Zeit um 1200 stammende Zeugnisse der heimischen Wirkkunst. In Quedlinburg haben sich Fragmente eines großen Knüpfteppichs erhalten, der nachweislich unter der Äbtissin Agnes (1186—1203) gearbeitet wurde; er enthält in wahrhaft monumentaler Komposition und Darstellungsweise die Hochzeit des Mercurius mit der Philologia nach dem bekannten Lehrgedicht des Martianus Capella.

Reichlicher fließt auch jetzt die Quelle unserer Kenntnis in der Buchmalerei. Hier kommen die nationalen Triebkräfte, welche das wesentlich Neue in der Kunst des 12. Jahrhunderts sind, durch Tradition und Stil nicht so eingeschränkt, wie dies

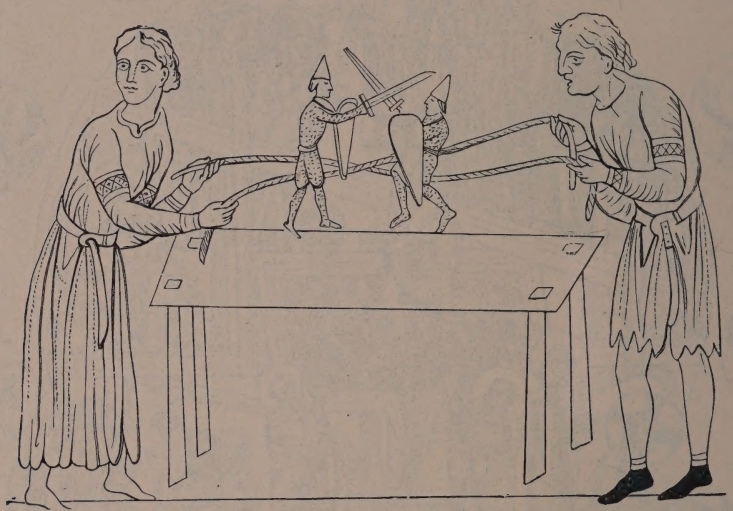


Abb. 330 Marionettenspieler Aus dem „Hortus deliciarum"

naturgemäß bei der Wandmalerei der Fall war, zu voller Geltung. Insbesondere in den Illustrationen zu Werken der Dichter alter und neuer Zeit, zu volkstümlichen Rechtsbüchern und Chroniken wurden der Kunst neue Stoffe geboten, die sie mit Notwendigkeit auf Beobachtung und Wiedergabe des Lebens hinwiesen. So befangen uns diese Versuche zu selbständiger Gestaltung entgegentreten, sie bekunden doch deutlich den Bruch mit der alten Tradition und damit den Anfang einer neuen Entwicklung. Am übersichtlichsten gibt dies die Initialornamentik zu erkennen, deren alte Formen (vgl. S. 133) jetzt völlig erschöpft waren. Zu neuen Bildungen regte zunächst das Schema des bereits in karolingischer Zeit aufgetretenen Bilderinitials (vgl. S. 141) an; so wurden Gestalten und Szenen aus Legende, Fabel und Mythus in den Rahmen des Buchstabens eingeschlossen und trugen bald dazu bei, diesen selbst zu sprengen, indem sie in kräftigem Lebensdrange darüber hinauswuchsen. Aber auch der Buchstabenkörper selbst erhielt Leben und Bewegung, er wird gern, wiederum in reicherer Fortbildung eines älteren Gedankens, aus phantastischen Tier- und Menschenleibern und Pflanzenmotiven gebildet (Abb. 328), und Rankenwerk, mit kleinen Figuren und Szenen von oft sehr reizvoller Ausführung durchsetzt, bildet die Füllung.

Das älteste Werk, in dem der neue Stil deutlich nach Ausdruck ringt, ist der Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg, dessen Original beim Bombardement von Straßburg 1870 leider zugrunde ging.[1]) Die gelehrte Verfasserin, seit 1167 Äbtissin des Odilienklosters bei Straßburg, schrieb und illustrierte bis 1175 das Werk als ein Kompendium alles für ihre Nonnen Wissenswerten. Dabei tritt das Bild fast gleichwertig neben das Wort und eine ungemein große Anzahl von Darstellungen erläutert die Auszüge aus der heiligen und profanen Geschichte, der Theologie und den Wissenschaften der Zeit, die in bunter Folge aneinander gereiht werden. Dies gibt Gelegenheit zur Verbildlichung der erhabensten wie der gleichgültigsten Dinge, wobei natürlich ältere Vorbilder morgen- wie abendländischen Ursprungs in weitgehenden Maße benützt werden. Doch besitzt die Malerin auch die Gabe selbständiger Gestaltung und Beobachtung und immer tritt sie ihren Aufgaben mit bemerkenswerter Frische und keckem Selbstvertrauen gegenüber. So führen uns ihre bald in prächtiger Deckenfarbenmalerei, bald in leicht kolorierter Umrißzeichnung gehaltenen Bilder inhaltreiche und tiefsinnige Allegorien, wie „Christus in der Weinkelter" (Abb. 329) ebenso anschaulich vor wie Szenen und Gestalten aus dem Leben (Abb. 330), und auch das Alte erscheint hier wie von neuem Geiste beseelt.

Abb. 331 Die bethlehemitischen Mütter
Aus der Handschrift des Liet von der Maget
von Wernher von Tegernsee (Berlin)

Die Tradition versagte natürlich so gut wie vollständig, wenn es galt, die Werke zeitgenössischer Dichter zu illustrieren, wie in den Handschriften der Eneidt des Heinrich von Veldegk, des Liet von der Maget von Wernher von Tegernsee (beide in Berlin), des Tristan (in München) u. a. Der Strom der bildnerischen Erfindung, angeregt durch die erzählende Kunst des Dichters, fließt hier so reichlich, daß schon die große Zahl der Illustrationen die Wahl der leichteren Ausführung in bloßer Federzeichnung erklärlich macht. So sind die 85 Bilder zum Marienlied (Abb. 331) einfach in schwarzen und roten Umrissen auf farbig gedecktem Grunde gezeichnet. Die schlanken, oft überzierlichen Gestalten erfüllt doch die gleiche Innigkeit und Leidenschaft wie die Verse des Dichters. In den Bildern der Eneidt tritt eine symbolische Gebärdensprache charakteristisch hervor, die dann in den Bilderhandschriften des Sachsenspiegels zu un-

[1]) Farbige Proben daraus bei *C. M. Engelhardt*, Herrad von Landsberg. Stuttgart 1818. Nach vorhandenen Pausen und Kopien herausgegeben von der Société pour la conservation des monuments hist. d'Alsace. Straßburg 1901.

mittelbar sachlicher Erläuterung des Textes ausgebildet und benützt erscheint.[1]) Wie hier ausschließlich Gegenstände des profanen Lebens behandelt werden, so auch in den zierlichen Bildchen des höfischen Anstandsbuches „Der welsche Gast" von Thomasin von Zirclaria (1215—1216 verfaßt) oder in der Münchener Handschrift der Carmina Burana (Abb. 332). Es ist klar, daß die neuen Stoffe und zum Teil auch die leichte Art der Technik das selbständige Erfinden und Gestalten günstig beeinflussen mußten. Ihren Sitz hatte diese illustrative Tätigkeit hauptsächlich in Süddeutschland; hier treten uns ganze Schulen entgegen, wie die der Klöster Zwiefalten und Scheyern, in denen sie mit Eifer betrieben wurde. Aus der Schreibstube des ersteren ging (ca. 1180) u. a. das jetzt in der Landesbibliothek zu Stuttgart befindliche dreibändige Passionale hervor, das lebendige Darstellungen zu den Martyrien der einzelnen Heiligen hauptsächlich als Initialfüllungen enthält. In Scheyern haben sich drei gleichzeitig tätige Schreiber Namens

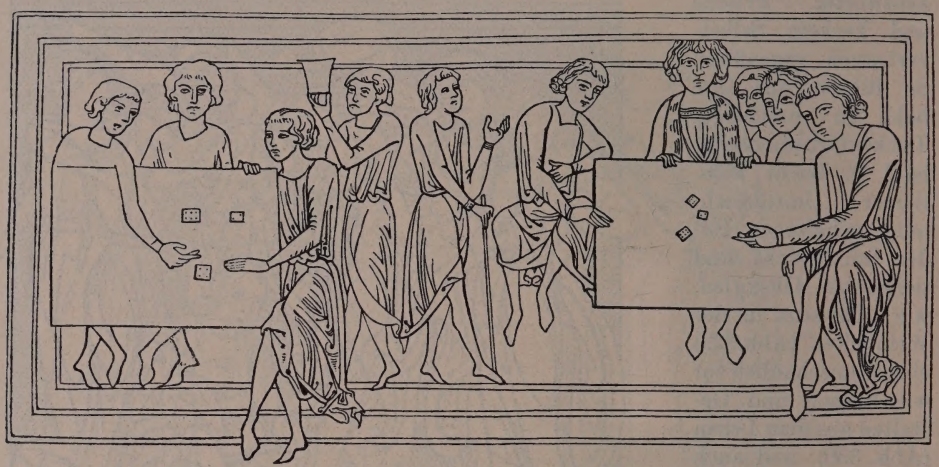


Abb. 332 Brettspiel Aus der Handschrift der Carmina Burana in München

Konrad nachweisen lassen.[2]) Der bedeutendste darunter ist der Verfertiger eines Liber matutinalis, durchweg mit Darstellungen zur Verherrlichung Mariens geschmückt. Dazu gehören auch 25 Bilder aus der Sage vom Zauberer Theophilus (Abb. 333), die ein naives und liebenswürdiges Erzählertalent offenbaren und uns in Konrad von Scheyern einen Hauptvertreter der frisch und mutig auf eigenen Bahnen vorwärts schreitenden Kunst dieses Zeitalters erkennen lassen.

In der sorgfältigen Deckfarbenmalerei, wie sie nach wie vor für kirchliche Handschriften in Übung blieb, streiten verschiedenartige Einflüsse miteinander. Einerseits brachten, wie es scheint, die Kreuzzüge und die dauernden Beziehungen der Hohenstaufenkaiser zu Italien eine erneute starke Berührung mit der byzantinischen Kunst, deren Spuren wir ja auch in der Wandmalerei der Zeit bemerkt haben (vgl. S. 279), andererseits drängte der Zeitgeist nach Vertiefung und Steigerung der Ausdrucksfähigkeit. Aus dem Zusammenwirken dieser Faktoren erklärt sich wohl am besten jener bis zu leidenschaftlicher Unruhe gesteigerte Reichtum der Motive und der Behandlungsweise, welchen die hervorragenden Denkmäler

[1]) Die Dresdener Bilderhandschrift des Sachsenspiegels, hrsg. von *K. v. Amira.* Leipzig 1902.

[2]) *J. Damrich*, Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrh. aus Kloster Scheyern. Straßburg 1904.

der traditionellen Buchmalerei jetzt aufweisen. Dies gilt vor allem von der aus einer thüringisch-sächsischen Schule hervorgegangenen Gruppe von Psalterhandschriften, welche sich um das Psalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen in Stuttgart (vgl. Abb. 334) und das sog. „Psalterium der hl. Elisabeth“ in Cividale als ihre bedeutendsten Vertreter gruppieren.[1]) Die großartige Darstellung des „Paradieses“ mit der im Schoße Abrahams, aus dessen Nimbus der Baum des Lebens hervorwächst, ruhenden Seele, umgeben von Blumen und Früchte spendenden und empfangenden Gestalten (Abb. 334) mag von der feierlichen Würde und inneren Erregtheit dieser Darstellungen die beste Anschauung gewähren. Ein prachtvoll ausgestattetes Evangeliar im Rathause zu Goslar zeigt gleichfalls byzantinische Muster, mit individueller Freiheit aufgenommen und zu oft sehr anziehenden Kompositionen selbständig verarbeitet.

Abb. 333 Szenen der Theophilussage
Aus dem Liber matutinalis des Konrad von Scheyern
(Münchener Hof- und Staatsbibliothek)

Ähnlichen Charakter tragen die ersten Werke der Tafelmalerei in Deutschland, welche uns jetzt, vornehmlich in Westfalen, begegnen. Es sind gemalte Vorsätze (Antependia) oder Aufsätze (Retabula) an Altären, wie sie in dieser Epoche zuerst an Stelle der früher üblichen Arbeiten aus Edelmetall und kostbaren Steinen hergestellt wurden. Hierher gehören ein Antependium aus der Walpurgiskirche zu Soest (im Kunstverein zu Münster) und ein Retabulum aus der Kirche Maria zur Wiese in Soest, jetzt im Berliner Museum.[2]) Beide enthalten auf goldenem Grunde Gestalten und Szenen von entschieden byzantinischem Gepräge, obwohl ihre Entstehung auf westfälischem Boden kaum zweifelhaft sein kann. In ihrer ganzen Form wie in ihren leuchtenden hellen Farben geben sie sich deutlich als Nachahmungen byzantinischer Goldschmieds- und Emailarbeiten zu erkennen. Ein anderes

[1]) *A. Haseloff*, Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Straßburg 1897.

[2]) *J. Aldenkirchen*, Die mittelalterl. Kunst in Soest. Bonn 1875. — *Cl. Heeremann von Zuydwyk*, Die älteste Tafelmalerei Westfalens. München 1882.

Abb. 334 Das Paradies
Aus dem Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen (Stuttgart)

Antependium im Berliner Museum, gleichfalls aus der Wiesenkirche zu Soest stammend, zeigt in den großartigen Gestalten der Trinität zwischen Maria und Johannes einerseits genaue Übereinstimmung mit den Malereien der Nikolauskapelle daselbst (vgl. S. 276), andererseits zu dem Abraham der Buchmalerei (Abb. 334), und bekundet somit besonders schlagend den engen Zusammenhang der verschiedenen Gebiete der Malerei, welche ihrer Natur nach auch in dieser Epoche des Suchens und Ringens nach neuen Ausdrucksformen auf eine gefestigte künstlerische und technische Tradition angewiesen waren.

Frankreich und die Nachbarländer

Der reichen Entwicklung der französischen Architektur, die wir kennen gelernt haben, entsprach eine nicht minder hohe Blüte der plastischen Kunst, die mit und an den Werken der Baumeister erwuchs. Denn es ist fast ausschließlich der Schmuck von Kirchenportalen, Fassaden, Strebepfeilern, mit welchen die

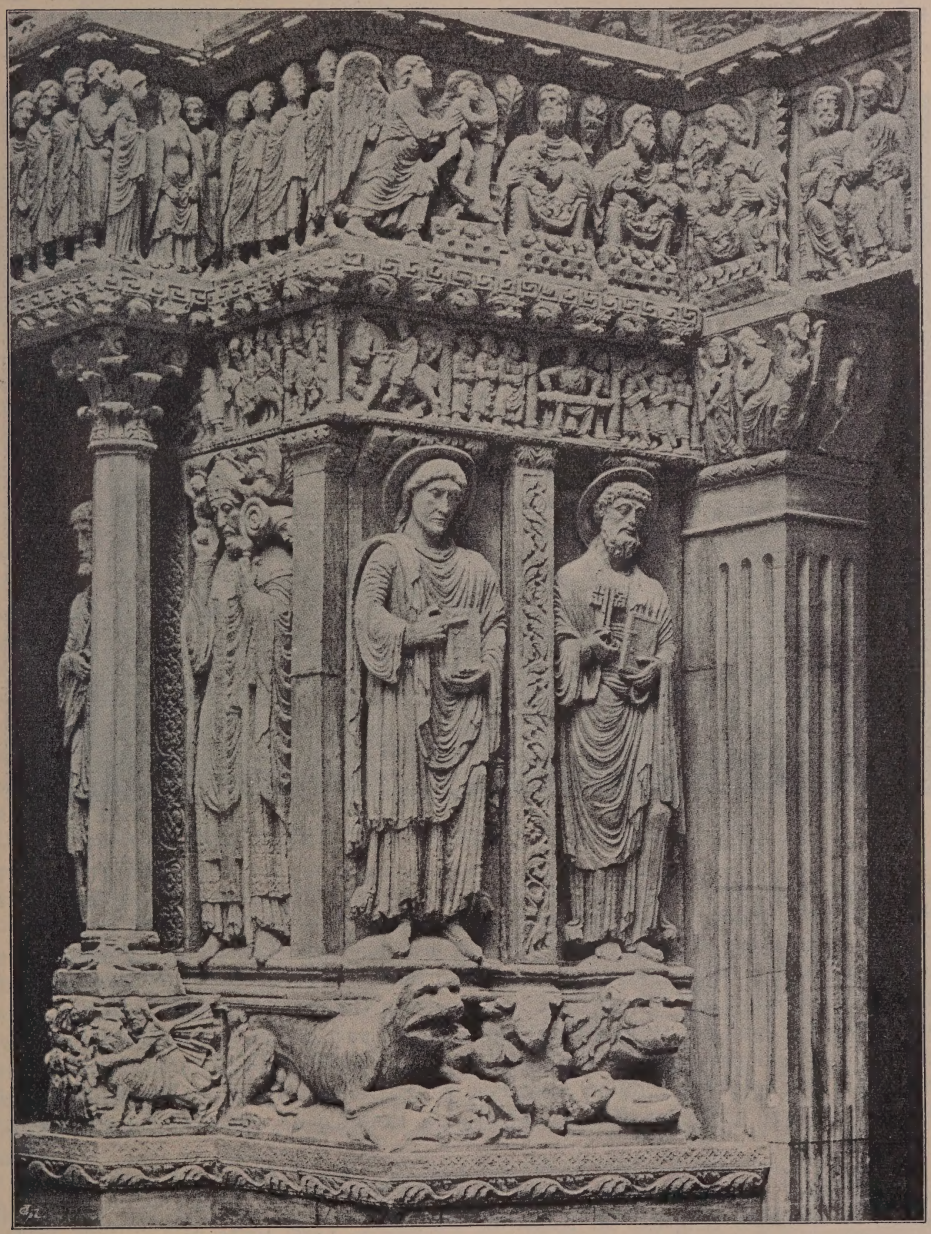


Abb. 335 Vom Hauptportal von St. Trophime zu Arles

französische Plastik des 11. und 12. Jahrhunderts beschäftigt ist.[1]) Ihren Ausgangspunkt hat diese Steinskulptur im Süden, wo zahlreiche Überreste der antik-römischen Kunst Anregung und Vorbilder boten. Zwei große Schulen wuchsen hier im Laufe des 11. Jahrhunderts heran: die der Provence mit Arles als Mittelpunkt, die der Languedoc mit Toulouse und Moissac als Hauptstätten der Tätigkeit. Das Portal von St. Trophime zu Arles (vgl. Abb. 238), offenbar nach dem Vorbild eines römischen Triumphbogens erfunden, hat den Grundtypus dieser französischen Prachtportale geschaffen, der noch lange fortwirkte. Es baut sich aus reichgeschmückten Pilastern mit dazwischengesetzten Figuren auf, die über einem durchlaufenden, mit Reliefszenen belebten Architrav ein halbrundes,

Abb. 336 Tympanon vom Hauptportal der Abteikirche in Vézelay

von mehrfachen Archivolten umrahmtes Tympanon tragen. Im Tympanon thront der Heiland zwischen den Evangelistensymbolen, am Türsturz sind die zwölf Apostel angebracht, während der Architrav mit biblischen Geschichten geschmückt ist; zwischen den Säulen und Pilastern der Portalwände aber stehen die lebensgroßen Hochreliefgestalten der Evangelisten und anderer Heiliger (Abb. 335). In der Gestaltenbildung und der Gewandbehandlung macht sich neben dem antiken Vorbild ein strenges, aus der Gebundenheit an die architektonische Gliederung erwachsenes Stilgefühl geltend: keine dieser Gestalten ist zu freier plastischer Regsamkeit gebracht, sondern erscheint bedingt durch den Steinblock, aus dem sie gemeißelt

[1]) *E. David*, Histoire de la sculpture française. Paris 1872. — *A. de Baudot*, La sculpture franç. au moyen âge et à la renaissance. Paris 1884. (Photogravüren.) — Le Musée de sculpture comparée au Palais du Trocadéro. Paris 1894. (Lichtdrucke nach Gipsabgüssen.)

Abb. 337 Tympanon des Westportals der Kathedrale von Chartres

wurde. Eine noch ältere und im ganzen frischere Phase dieser Entwicklung bezeichnen die Apostelfiguren im nördlichen Flügel des Kreuzganges derselben Kirche. Das Schema des Portals ist in noch reicherer Durchbildung wiederholt zu Saint Gilles in der Provence (seit 1116). In Toulouse und Moissac bestand bereits um die Wende des 11. Jahrhunderts eine Skulptorenschule von ausgeprägtem Charakter. Auch hier handelt es sich hauptsächlich um Relieffiguren an Portal- und Kreuzgangpfeilern (jetzt in St. Sernin und im Museum zu Toulouse, am Portal und im Kreuzgang von St. Pierre in Moissac), die noch flach, mit „klebender Gewandung, schematischer Gesichtsbildung, aber einem sichtlichen Streben nach Lebhaftigkeit des Ausdrucks ausgeführt wurden.

Ein drittes Gebiet mit eigenartig entwickelter Skulptur ist Burgund, wo namentlich in dem Portalschmuck der Kirchen von Autun (um 1150) und Vézelay (Abb. 336) großartige Schöpfungen hervortreten. Ihren Inhalt bildet das Weltgericht, und dem großen Stoff entspricht zwar noch nicht die körperliche Durchbildung und formale Richtigkeit der Darstellung, wohl aber Reichtum und Beweglichkeit der Phantasie und die dramatische Erregtheit des Ausdrucks. Es ist die Stimmung des burgundischen Cluniazenserordens, die aus diesen Skulpturen spricht. — Weniger bedeutend ist die Plastik in Westfrankreich, wo die Überfülle der Figuren an den reichen Schmuckfassaden der Kirchen, wie in Angoulême und Poitiers (Abb. 247), die künstlerische Durchbildung beeinträchtigt. Doch tritt hier wohl besonders deutlich der formale Zusammenhang mit Werken namentlich der byzantinischen Kleinplastik, wie Elfenbeinschnitzereien, Goldschmiedearbeiten u. s. w., hervor, welcher diese ganze ältere Entwicklung der französischen Skulptur beherrscht und viele ihrer Eigenarten, namentlich die feine, enge Fältelung der Gewänder, die minutiöse Sauberkeit der Ornamentik u. a. erklärlich macht.

Zu einem eigentlich monumentalen Schaffen rang sich die französische Plastik in der Schule der Isle de France durch, jenes nördlichen und zentral gelegenen Gebietes, das gleichzeitig in der Baukunst die große, zur Gotik

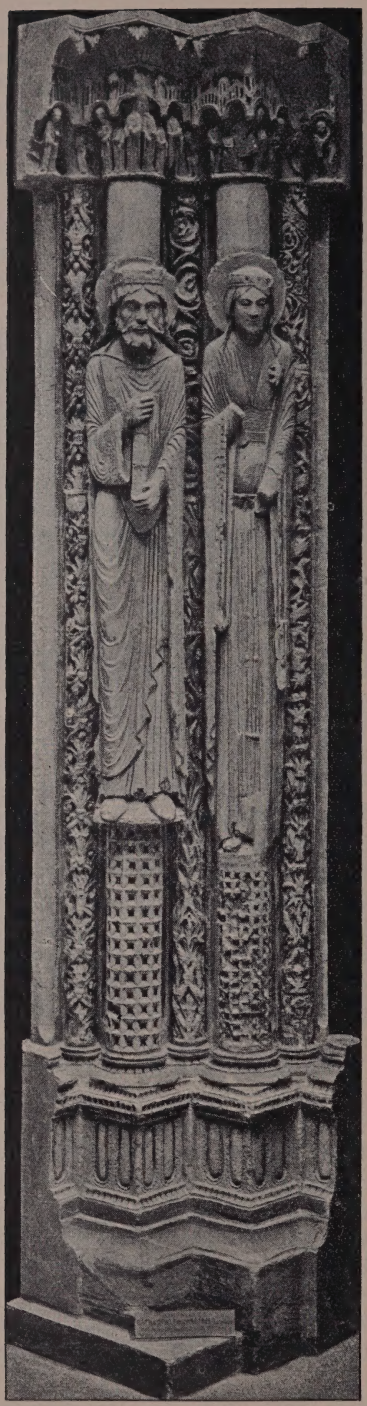


Abb. 338 Teil des Gewändes vom Mittelportal der Kathedrale von Chartres

führende Bewegung erlebte.[1]) Das wichtigste Werk in dieser Hinsicht sind die drei westlichen Portale der Kathedrale von Chartres, auf der Grundlage jener provençalischen Prachtportale komponiert, aber unter den Bedingungen des neuen architektonischen Stils zu größerer Klarheit durchgebildet. Im Tympanon der mittleren Tür thront, wie in St. Trophime zu Arles, Christus in der Mandorla, umgeben von den Evangelistenzeichen (Abb. 337); am Architrav darunter sind die Apostel dargestellt, in den drei Archivolten des Bogens umgeben sie die apokalyptischen Greise und ein Kranz von Engeln. Im rechten Bogenfeld finden wir das Christuskind auf dem Schoß der Mutter nebst Szenen der Jugendgeschichte, im linken die Auffahrt Christi zum Himmel, in den Archivolten beidemal Darstellungen menschlicher Tätigkeit, die Monatsbilder resp. die sieben freien Künste nebst ihren Vertretern, an den vorspringenden Gewänden der Portale dagegen lebensgroße Statuen der „Vorfahren Christi' So schließt sich das Ganze zu einem ikonographisch einheitlichen Zyklus zusammen, der das Vorbild für zahlreiche andere französische wie deutsche Portalkompositionen gewesen ist. Wichtiger noch erscheint die strenge Größe des künstlerischen Stils, die uns hier namentlich an den Figuren der Gewände (Abb. 338) so bedeutsam entgegentritt. Übermäßig langgezogen, in der zierlich durchgeführten Gewandung in einem Gehäuse steckend, wie ohne jede Spur einer Aktion, nur mit Schriftbändern und Büchern als Attributen, stehen diese Gestalten auf schwachen Konsolen an den reich geschmückten Säulenschäften, selbst „säulenhaft", in ihrer tektonisch bedingten Bildung der reinste Ausdruck einer Plastik, die sich „der Architektur aufgedrängt hat". Daß aber dieses typisch starre Gepräge nicht mehr der Ausfluß künstlerischen Unvermögens, sondern einer bewußten stilistischen Absicht ist, beweist das Verhältnis dieser Portalkomposition zu denen der Provence, aus welchen sie im ganzen und in vielen Einzelheiten abgeleitet ist. Denn mit tieferem Verständnis sind die plastischen Gestalten dem architektonischen Aufbau eingegliedert und dadurch über die dort noch herrschende Nachbildung der Antike hinaus selbständig ge-

[1]) *W. Vöge*, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik. Straßburg 1894.

formt. Sicheres Gefühl für die organische Bildung der Form führt zu einem neuen Schönheitsideal, einer neuen plastischen Kunst. Kommt dieses Verhältnis vor allem an der einem bestimmten, uns aber dem Namen nach unbekannten Meister zuzuschreibenden Mitteltür der Chartrerer Fassade zum Ausdruck, so weisen die Seitenportale deutliche Einflüsse der Schulen von Toulouse und Burgund auf. So strömten die Lokalschulen des Südens und Ostens zuerst in Chartres zusammen und erweckten hier die Anfänge eines plastischen Monumentalstils, der weiterhin in den bedeutenden Portalskulpturen von Angers (St. Maurice), Le Mans (Südportal), Bourges (Seitenportale der Kathedrale), Corbeil (Notre-Dame),

Abb. 339 Wandgemälde von St. Savin

Paris (Porte Ste. Anne von Notre-Dame), Saint-Loup de Naud u. a. zur Entwicklung gelangte. Es ist diese frisch aufblühende französische Portal- und Fassadenskulptur des 12. Jahrhunderts hauptsächlich, welche auf die bereits betrachtete deutsche Plastik der Folgezeit einen so anregenden und vorbildlichen Einfluß übte (vgl. S. 250). In unverkennbarer Abhängigkeit von ihr steht auch die spanische Plastik (Portale von Leon und Burgos, Vorhalle von Santiago de Compostella, um 1180), während die überaus rohen Anfänge einer englischen Plastik im 12. Jahrhundert (Portale zu Sholdan und Ely) vorläufig noch außer Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung bleiben.

Die französische Malerei der romanischen Epoche ist uns nur durch verhältnismäßig spärliche Denkmäler bekannt.[1]) Unter ihnen gehören die Malereien in der alten Taufkapelle St. Jean zu Poitiers noch dem Anfange des 12. Jahrhunderts an; sie zeigen in dem Auftreten des perspektivisch gezeichneten Mäanderbandes, das sich über dem zwischen Heiligengestalten stehenden Heiland hinzieht, bemerkenswerte Anklänge an die deutsche Wandmalerei der Ottonenzeit (vgl. S. 266), die auf

[1]) Farbige Proben in dem Werke: *P. Gélis-Didot* et *H. Laffillé*, La Peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle. Paris, o. J.

die gemeinsame Abhängigkeit von altchristlichen Vorbildern hinweisen. Ziemlich gleichzeitig sind die in größerem Umfang erhaltenen Wandgemälde in der Kirche von St. Savin im Poitou (12. Jahrhundert). Sie beginnen in der Krypta mit Szenen aus der Legende der Heiligen Cyprianus und Savinus; der Chor samt seinen Kapellen zeigt die großartig entworfenen Gestalten des Erlösers und der Landespatrone, sowie Darstellungen aus dem Neuen Testamente; an den Gewölben des Schiffes schließen sich Darstellungen aus dem Alten Bunde daran, in der westlichen Vorhalle Szenen aus den Visionen der Apokalypse und in der darüberliegenden Empore Passionsbilder und legendarische Vorgänge (Abb. 339). Die Auffassung ist überwiegend streng und typisch; die Gestalten sind lang, hager und byzantinisierend. Vorgänge aus dem Leben des Heilands und Szenen der Apokalypse sind auch in den verwandten Gemälden der Kirche zu Vic dargestellt. Der byzantinische Einfluß, der hier hinter einer gewissen Lebendigkeit des Gesamteindrucks zurücktritt, beherrscht dagegen wieder völlig die Malereien der Kapelle St. Michael in Rocamadour, die dem Ende des 12. Jahrhunderts zugeschrieben werden. Fortgeschrittener erscheinen die vielleicht schon dem 13. Jahrhundert angehörenden Malereien des Kapitelsaals zu St. Trophime in Arles und ein Jüngstes Gericht in einer nördlichen Kapelle von St. Philibert zu Tournus. Noch geringer ist die Zahl künstlerisch bedeutender Miniaturen. Nach dem Ausleben der karolingischen Kunst verfiel die Buchmalerei in Frankreich sichtlich; die erhaltenen Bilderhandschriften (Kommentar zum Ezechiel, geschrieben von Abt Heldric um 1000, Bibeln aus Noailles und Limoges, sämtlich in der Pariser Bibliothek) zeigen meist rohe Federzeichnungen mit trüber Kolorierung. Selbst das reiche Missale aus der Abtei Saint-Denis (12. Jahrhundert) verrät nur in der Farbe einen Fortschritt, die Figuren bleiben starr und trocken. Einen raschen Aufschwung brachte hier erst die vollendete Gotik im 13. Jahrhundert.

Italien[1])

Wie in der Architektur, so blieb auch in der Plastik ganz Italien bis zum 13. Jahrhundert weit hinter Deutschland und Frankreich zurück und zum Teil von diesen Ländern abhängig. Der Süden führte sein abgesondertes Dasein in der Kunst, das hauptsächlich von Osten her Nahrung erhielt, auch unter der Normannenherrschaft fort. Den byzantinischen Erztüren des 11. Jahrhunderts (vgl. S. 76 f.) schlossen sich die des 12. Jahrhunderts nach Stil und Ausdrucksweise an, doch sind sie nicht mehr in Niellotechnik, sondern in Reliefguß gearbeitet und ihre Inschriften nennen die Namen einheimischer Meister, wie *Barisanus* von Trani (Türen zu Trani 1160, Ravello 1179, Monreale um 1186) u. a. In der Person des „*Bonannus* civis Pisanus", der wahrscheinlich 1180 die Tür des Doms in Pisa und 1186 die Haupttür von Monreale (Abb. 340) arbeitete, knüpft sich zuerst ein Band zwischen dem byzantinischen Süden und den nördlicheren Provinzen, von denen der eigentliche Anstoß zur Weiterentwicklung der Plastik ausgehen sollte. Diese war in einem an den schönsten Steinsorten so reichen Lande wie Italien naturgemäß an die Steinskulptur gebunden, die es aber im Süden über rein dekorative Arbeiten von byzantinisierendem Gepräge, wie die Marmorkandelaber von Capua, Gaeta, S. Paolo fuori bei Rom, oder in der kleinlichen Kosmatentechnik (vgl. S. 225) nicht hinausgebracht hat. Auch die Fürsorge Kaiser Friedrichs II. für sein eigentliches Herrschaftsgebiet, Unteritalien und Sizilien, hat auf dem Gebiete der Monumentalkunst, soweit

---

[1]) *A. Venturi*, Storia dell' arte italiana. Vol. III. Milano 1904. — *W. Bode*, Die italienische Plastik. Berlin 1891 (Handbücher der Königl. Museen zu Berlin).

die spärlichen Reste der Skulpturen vom Brückentor zu Capua (im Museum daselbst) urteilen lassen, nur Anfänge einer Kunstübung hervorgerufen, die von byzantinischen und spätrömischen Vorbildern abhängig bleibt, wenn sie auch in einzelnen Werken, wie der schönen Frauenbüste über der Kanzeltür in Ravello (1272), eine fast klassische Reinheit der Formensprache erreicht.

In Oberitalien wurde das durch die Langobardenherrschaft eingebürgerte germanische Element in einem gewissen Grade auch für das plastische Schaffen maßgebend.[1]) Die alten Flechtwerkmotive und Tierornamente, welche die Langobarden als eigenen Kunstbesitz mitbrachten, lebten in den von ihnen okkupierten Landstrichen bis ins 11. Jahrhundert hinein fort. Als dann in der Zeit des politischen Aufschwungs der freiheitsliebenden lombardischen Städte eine regere Bautätigkeit (vgl. S. 233) einsetzte und der Skulptur Gelegenheit zu umfassender Mitwirkung am Schmuck von Kirchenfassaden und Portalen bot, wirkte der langobardische Geschmack in Werken wie die Portale von S. Pietro in Ciel d'oro oder am Querhaus von S. Micchele zu Pavia noch deutlich fort. Der Mangel an Übung in figürlicher Plastik machte die ersten Versuche darin, wie die Reliefs eines Meisters *Wilhelm* am Dom zu Modena (1099) oder die ähnlichen an der Fassade von S. Micchele zu Pavia, äußerlich plump und roh. Allein diese Darstellungen, unter denen sich auch solche aus der nordischen Heldensage und Tierfabel finden, verraten doch die gleiche frische Erzählerfreude, welche die deutschen Skulpturen auszeichnet. Auf einer höheren Stufe künstlerischen Vermögens steht der Meister *Nikolaus*, welcher 1135 den Portalbau an der Kathedrale von Ferrara schuf. Er versteht bereits, mit richtigem Stilgefühl den plastischen Schmuck im Zusammenhang mit der Architektur zu behandeln. Demselben Künstler gehören auch die Portale des Doms und von S. Zeno zu Verona, sowie des Doms zu Piacenza an. Den Höhepunkt dieser oberitalienischen Plastik bezeichnen die Werke des *Benedetto Antelami* in Parma, insbesondere ein Kreuzigungsrelief, wahrscheinlich das Fragment einer Kanzel, im Dom, sowie die Skulpturen des Baptisteriums (1196—1216 erbaut). Eine Fülle symbolischer Beziehungen verknüpft die an drei Portale verteilten Reliefbildwerke des Baptisteriums. Plastische Freifiguren neben Reliefs bilden dagegen den Anteil desselben Meisters an dem Schmuck der Fassade von Borgo

Abb. 340 Teil der Bronzetür am Dom zu Monreale

[1]) *E. A. Stückelberg*, Langobardische Plastik. Zürich 1896. — *M. G. Zimmermann*, Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter. Leipzig 1897.

S. Donnino bei Parma (Abb. 341). Vielleicht verdankt Antelami dem sichtlichen Zusammenhange mit der Plastik der Provence die Fülle der Gedanken und Motive und die formale Vollendung, die ihn den hervorragenderen Meistern der romanischen Plastik anreihen.

Nach Mittelitalien wurde diese bäurisch derbe, aber inhaltlich vertiefte und stilistisch sorgfältige oberitalische Plastik mehrfach übertragen, wie Werke in Spoleto, Assisi, Toscanella beweisen. In Toskana vertrat sie in einer bereits zu Seelenlosigkeit und technischer Pedanterie erstarrten Form hauptsächlich *Guido Bigarelli* aus Como, dessen Hauptwerk, die Kanzel in S. Bartolommeo zu Pistoja, in ihren figürlichen Reliefs (Abb. 342) ebenso seine Unbehilflichkeit in historischer Schilderung verrät, wie sein großes Immersionstaufbecken im Baptisterium zu Pisa ihn als sorgfältigen und geschmackvollen Dekorator in musivischer Arbeit erkennen läßt. Immerhin bedeutet die Tätigkeit dieses vielbeschäftigten Künstlers und seiner Schule einen Fortschritt über die kleinlichen Nachahmungen byzantinischer Elfenbein- und Metallarbeiten hinaus, wie sie an den Architravbalken, Kapitellen und Taufbassins des 12. Jahrhunderts in Toskana (z. B. an S. Andrea und S. Giovanni zu Pistoja, am Baptisterium zu Pisa, am Taufbecken von S. Frediano zu Lucca) auftreten — nämlich den Fortschritt zu echter Marmorskulptur, wenn auch zunächst ausschließlich auf dem Gebiet des Reliefs. Doch in der Figurengruppe des hl. Martin mit dem Bettler an der Fassade des Doms zu Lucca, deren Schmuck von Guido da Como begonnen worden war, erhebt sich die Kunst unter der sichtlichen Anregung durch antike Vorbilder fast schon zu dem Versuch der Freiskulptur in Marmor, noch dazu in einem Reiterbilde.[1])

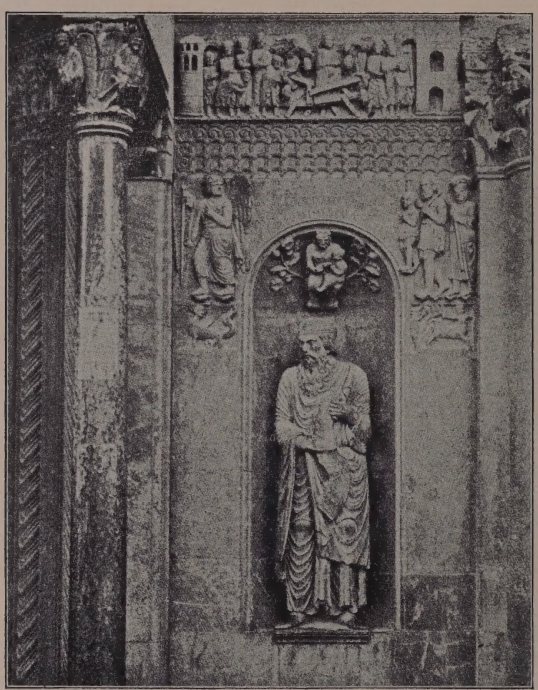


Abb. 341 Statuen und Reliefs an der Fassade von Borgo San Donnino

Aus solchen Anfängen wuchs *Niccolo Pisano* heraus, der Künstler, welcher zuerst durch strengen Anschluß an die Antike der Plastik monumentale Wucht und Würde zurückgab. Seine Kanzel im Baptisterium zu Pisa (1260) ist ein Prachtaufbau, von sechs Säulen an den Ecken getragen, von denen drei auf den Rücken von Löwen stehen; die Basis einer mittleren Säule bildet eine allegorische Figurengruppe. Über den Säulen stehen die Gestalten der christlichen Tugenden, die Zwickel der dazwischen ausgespannten romanischen Kleeblattbögen füllen Prophetenfiguren.

---

[1]) *A. Schmarsow*, S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter. Breslau 1890.

An den fünf Tafeln der Brüstung sind die Hauptszenen aus der Kindheitsgeschichte Christi, ferner die Kreuzigung und das Weltgericht dargestellt. Die Reliefs sind in der Weise römischer Sarkophagskulpturen komponiert, ein Teil der Gestalten, wie die hoheitsvoll thronende Madonna und die feurigen Rosse in der Anbetung der Könige (Abb. 343) direkt nach antiken Werken kopiert. Aus dem trunkenen, von einem Knaben gestützten Bacchus einer antiken Marmorvase (heute im Camposanto zu Pisa) wurde der Hohepriester in der Darstellung im Tempel — und so ist es durchaus die schönheitsvolle Formenwelt der Antike, in welcher sich der Bildner der christlichen Heilsgeschichte hier bewegt. Die göttliche Mutter gleicht einer Juno mit Diadem und Schleier, Christus hängt in ungebrochener körperlicher Schönheit gebildet am Kreuze, die Könige in der Anbetung sind männlich kraftvolle Erscheinungen mit dichtem Lockenhaar. Das stolze Bewußtsein von der bedeu-

Abb. 342 Verkündigung
Relief von der Kanzel des Guido da Como in S. Bartolommeo zu Pistoja

tungsvollen Schönheit des menschlichen Leibes ist dem Bildner dieser Reliefs und Statuen — unter den letzteren tritt die Personifikation der „Stärke" in einer jugendlichen Herkulesfigur besonders hervor — klarer und nachhaltiger aufgegangen als irgend einem italischen Künstler vor ihm; seine Werke lassen sich in dieser Hinsicht unmittelbar den gleichzeitigen Meisterwerken der Plastik in Deutschland (vgl. S. 252 f.) an die Seite stellen.

Wenn Niccolo Pisano in diesem frühesten datierten Werke über dem Ringen mit einem neuen Formenideal die christliche Gedankenwelt seiner Stoffe nicht so recht zur Geltung bringt und ein kühler, zeremonieller Zug durch die Kompositionen geht, so erhebt er sich in den wohl einige Jahre später entstandenen Arbeiten am Dom in Lucca auch zu machtvollem Ausdruck der Empfindung. Es sind die Reliefs eines Türsturzes mit Verkündigung, Geburt und Anbetung und der darüber befindlichen Lünette mit einer Kreuzabnahme; namentlich die letztere (Abb. 344) geht in der Beseelung des Körperlichen weit über die Pisaner Reliefs hinaus, während sie alle Vorzüge der

Abb. 343 Anbetung der Könige
Relief an der Kanzel des Niccolo Pisano im Baptisterium zu Pisa

letzteren, die edle Gestaltenbildung, die geschlossene Kompositionsweise bewahrt hat und damit noch eine sehr geschickte Einfügung in das Halbrund des Bogenfeldes verbindet. Die Größe des plastischen Genies in Niccolo Pisano verbürgt uns dies Werk am offenkundigsten, weil es am tiefsten aus seinem persönlichen Empfinden geboren ist. Die Kanzel im Dom zu Siena,[1]) welche er 1265 in Auftrag erhielt, eine größere und prächtigere Wiederholung des Pisaner Werks, läßt die Abhängigkeit von der Antike noch mehr zurücktreten zugunsten reicherer Fülle des Inhalts und größerer Naturwahrheit der Darstellung; doch leiden die Reliefs, an denen die urkundlich bezeugte Mitarbeit seines Sohnes *Giovanni* sich deutlich verfolgen läßt, unter der Überladung mit Figuren und flüchtiger Ausführung. Die 1267 vollendete Arca di S. Domenico in Bologna enthält, zwischen den stehenden Gestalten der Madonna und verschiedener Heiliger angebracht, Reliefs aus dem Leben des in der Marmortruhe selbst ruhenden hl. Dominikus, sowie des hl. Reginald, also historische Szenen, in lebendiger Erzählung und sorgfältiger, glatter Durchführung; die — augenscheinlich ziemlich weitgehende — Mitarbeit eines Schülers, des *Guglielmo d'Agnolo*, ist hier bezeugt. Hauptsächlich ein Schulwerk ist wohl auch der schöne Marktbrunnen in Perugia (1277—1280), an seinen zwei großen übereinander aufsteigenden Becken mit Statuetten und Reliefs geschmückt, welche die Beschäftigungen der Menschen in den zwölf Monaten, die Himmelsbilder, die sieben freien Künste, Fabelbilder und andere profane Gegenstände zum Teil schon in ganz genremäßiger Auffassung darstellen. Neben dem bereits erwähnten Fra Guglielmo, einem Dominikanermönch, der in der Kanzel von S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja

[1]) *A. Brach*, Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des 14. Jahrh. in Siena. Straßburg 1904.

Abb. 344 Tympanonrelief der Kreuzabnahme am Dom zu Lucca

(1270) ein durch manchen lebensvollen Zug in der Darstellung ausgezeichnetes selbständiges Werk hinterlassen hat, wird auch der Architekt *Arnolfo di Cambio* (1232 bis 1301) als Schüler Niccolos genannt; sein bedeutendstes plastisches Werk ist das Grabmal des Kardinals Wilhelm de Braye in S. Domenico zu Orvieto, das früheste Beispiel des später zu so hoher künstlerischer Durchbildung gelangten toskanischen Wandgrabes.

Die Kunst des Niccolo Pisano, in der sich die romanische Plastik Italiens an der Hand der Antike erst zur Freiheit und Schönheit zu erheben trachtete, wurde doch nicht der Ausgangspunkt einer im gleichen Sinne fortschreitenden Entwicklung. Denn gerade während der Lebenszeit dieses Meisters vollzog sich der rasche Umschwung zu dem ganz anders gearteten Empfindungsleben der gotischen Epoche, das in voller Entschiedenheit bereits sein eigener Sohn vertritt, der als Künstler weit größere *Giovanni Pisano*.

Die Malerei[1]) Italiens in der romanischen Zeit steht so gut wie völlig unter dem Einfluß der byzantinischen Kunst. Dies gilt zunächst von der Monumentalmalerei, namentlich soweit sie in der altheimischen Mosaiktechnik ausgeführt wurde, die in Byzanz ihre wichtigste Pflegestätte gefunden hatte. Doch trat daneben auch schon früh die schlichtere Wandmalerei, die aber inhaltlich und stilistisch den gleichen Einwirkungen unterliegt. Von den Mosaikmalereien, welche die von Abt Desiderius von Montecassino beim Neubau dieses Mutterklosters des Benediktinerordens berufenen byzantinischen Künstler ausführten (seit 1066), ist nichts mehr erhalten. Dagegen mag uns die von demselben Abt um 1075 gestiftete Kirche S. Angelo in Formis bei Capua in ihren umfangreichen Wandgemälden von der Verteilung und Art solchen Wandschmucks im 11. Jahrhundert eine Anschauung gewähren,[2]) die vielfache Übereinstimmung mit den ein Jahrhundert früheren Wandgemälden in St. Georg auf der Reichenau (vgl. S. 266) aufweist. Da thront in der Ostapsis der Erlöser zwischen den evangelistischen Zeichen, während die ganze Westwand von einer mächtigen Dastellung des Jüngsten Gerichts eingenommen wird. Dazwischen

[1]) *Crowe* und *Cavalcaselle*, Geschichte der italienischen Malerei. Deutsche Ausgabe von M. Jordan. Leipzig 1869—76. Ital. Ausgabe Firenze 1886—92.

[2]) *F. X. Kraus*, Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis. Berlin 1893. (S.-A. aus dem Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen.)

ziehen sich, heute nur noch teilweise erhalten, an den Hochwänden des Mittelschiffs und in den Seitenschiffen in mehreren Reihen übereinander Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament hin, von der Genesis bis zur Himmelfahrt den ganzen Verlauf der biblischen Erlösungs- und Heilsgeschichte umfassend. — Die glänzendsten Leistungen der byzantinischen Kunst sind uns in den Mosaiken der sizilischen Kirchen erhalten. Zu den ältesten und schönsten gehören die Mosaiken im Chor des Doms von Cefalù (1148), ferner in Palermo die Fragmente in der Martorana und die noch fast vollständig erhaltenen der Cappella Palatina (Abb. 272). Das Prinzip der Anordnung ist durchaus das der erwähnten Malereien in S. Angelo, die Ausführung der im großartigsten Monumentalstil gehaltenen Mosaiken prunk-

Abb. 345 Einzug Christi in Jerusalem Mosaik aus dem Dom zu Monreale

voll und sorgfältig. Nicht mehr ganz auf gleicher Höhe stehen die Mosaiken von Monreale, doch übertreffen sie die älteren noch an Umfang und Reichtum. Die Geschichten des Alten Testaments ziehen sich im Mittelschiffe von der Eingangswand her an den Oberwänden in zwei Reihen entlang, darüber ein reicher ornamentaler Fries mit Engelsbrustbildern; die Seitenschiffe und das Querhaus enthalten die ganze Geschichte Christi (Abb. 345); die kolossale Halbfigur des Erlösers nimmt wie gewöhnlich die Wölbung der Apsis ein, und unter ihr, an der Wand, ist die thronende Madonna dargestellt. Wenn die historischen Szenen bereits eine gewisse trockene Nüchternheit verraten, so lebt in diesen Idealgestalten trotz ihrer stilistischen Erstarrung noch ein letzter Abglanz von der innigen Beseeltheit der altchristlichen Kunst. Dies gilt von der Madonna und Christus selbst in Bilderzyklen, die sonst schon Zeichen des Verfalls aufweisen, wie die Mosaiken in S. Gregorio zu

Messina (Abb. 346). — Unbedeutend sind die Reste von Mosaiken in Unteritalien, wie im Dom zu Salerno, um 1260 im Auftrage des Arztes Giovanni da Procida entstanden, im Dom zu Capua u. a. Zahlreicher und im ganzen auch wichtiger treten hier die Denkmäler der byzantinischen Wandmalerei hervor, wie sie sich namentlich im Südwesten Unteritaliens (S. Maria la Libera bei Sessa, S. Giovanni in Venere u. a.), ferner in S. Lucia bei Brindisi, S. Sepolcro zu Barletta u. a. erhalten haben.[1]) Eine lange Reihe byzantinischer oder byzantinisierender Tafelbilder, wie die Madonna aus S. Maria del Flumine (jetzt in der Kirche del Rosario bei Amalfi), eine Tafel in Biscaglia bei Trani, die Madonna in S. Stefano bei Monopoli, legen davon Zeugnis ab, daß man in dieser Gattung von Arbeiten die alte Tradition besonders lange und ängstlich wahrte.

Abb. 346 Mosaikbild der Madonna in S. Gregorio zu Messina

Ähnlich unumschränkt wie in Unteritalien herrschte der Byzantinismus nur noch in Venedig, wo die im 11. Jahrhundert begonnenen Mosaiken von S. Marco, die im ganzen über 12000 Quadratmeter Fläche haben, das umfangreichste Denkmal dieser Art im Abendlande repräsentieren.[2]) Die ältesten sind wohl die Mosaiken der östlichen Kuppel mit dem Medaillon des bartlosen Heilands, umgeben von Maria, Propheten und anderen Gestalten des Alten Bundes; die Mosaiken der übrigen Teile reichen nur bis ins 12. Jahrhundert zurück, soweit sie nicht noch jünger sind; doch haben sich selbst die Genesisbilder in der Vorhalle, aus dem 13. Jahrhundert, noch als genaue Kopien der Darstellungen in der Cottonbibel (vgl. S. 64) nachweisen lassen.[3])

Das übrige Oberitalien blieb auch in der Malerei eher dem langobardischen Einfluß unterworfen, wie u. a. die Miniaturen eines Psalters aus Kloster Bobbio (bei Pavia) beweisen (Abb. 347). Die 1115 datierte vatikanische Handschrift von

[1]) *Ch. Diehl*, L'art byzantin dans l'Italie méridionale. Paris 1894. — *E. Bertaux*, L'Art dans l'Italie méridionale. I. Paris 1904. — *D. Salazaro*, Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV° al XIII° secolo. Napoli 1871—81. 2 Bde. Fol.

[2]) Publiziert in dem S. 232 Anm. 1 zitierten Werke von *Kreutz-Ongania*.

[3]) *J. J. Tikkanen*, Die Genesismosaiken in S. Marco zu Venedig und die Cottonbibel. Helsingfors 1889.

Donizos Lobgedicht auf die Markgräfin Mathilde zeigt noch fast den gleichen derben Ungeschmack. In der Wandmalerei sind das bedeutendste Werk die umfangreichen Wandgemälde im Baptisterium zu Parma, Gestalten und historische Szenen des Alten und Neuen Bundes umfassend, Zeugnisse eines regsamen Natursinnes, in den geschichtlichen Szenen oft leidenschaftlich bewegt, in den Einzelgestalten (Abb. 348) zuweilen von großartiger Schönheit; doch fallen sie erst in das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts. So finden sich ähnliche Werke einer oft flüchtigen und rohen, aber von der Fessel der byzantinischen Tradition nicht so stark wie die kostbaren und technisch schwierigen Mosaiken eingeschränkten Wandmalereien auch sonst verstreut durch Ober- und Mittelitalien, wie in Verona (S. Zeno), Mailand (Vorhalle von S. Ambrogio), Subiaco (Bildnis des hl. Franz von Assisi im Sacro Speco), besonders zahlreich aber in und bei Rom, wo sie uns das neben gänzlicher Unfähigkeit zu schöpferischer Tätigkeit in Architektur und Plastik überraschende Schauspiel eines wenigstens zeitweiligen Aufschwungs der Malerei in der ewigen Stadt bieten, der dann auch nicht ohne Wirkung auf die Mosaikkunst bleibt. Es ist die Zeit der großen Päpste von Gregor VII. bis Innozenz III., die diese neuen Antriebe zu einer im eigentlichsten Sinne „romanischen" Kunst hervorrief. Zwar sind die Malereien in S. Urbano alla Caffarella (angeblich um 1011), in der Unterkirche von S. Clemente (11. Jahrhundert), in S. Agnese, S. Lorenzo fuori, in der Kapelle S. Silvestro bei SS. Quattro Coronati (13. Jahrhundert) ärmlich und roh, aber die „Kunst improvisiert wieder einmal nach den langen Jahrhunderten des Wiederholens und Kombinierens". Unter den Mosaiken [1]) zeigen einige zunächst eine Restaurationstätigkeit im Sinne des bewußten Anschlusses an Vorbilder der altchristlichen Zeit. So ist das

Abb. 347 David, die Psalmen diktierend
Titelblatt eines Psalteriums aus Kloster Bobbio

[1]) Reproduktionen in dem S. 48 Anm. 1 zitierten Werke von *de Rossi*.

Rankenwerk in der Apsiswölbung von S. Clemente und S. Maria in Trastevere eine Nachahmung der schönen Dekoration in SS. Rufina e Sabina beim Lateran (vgl. S. 49); andere Werke dieser Zeit aber schreiten darüber hinaus fort zu einer wirklichen Belebung der alten, starren Formen mit neuem Empfindungsinhalt. So vor allem das große Triumphbogenbild von S. Maria in Trastevere (ca. 1150), wo Christus, neben seiner Mutter thronend, ihr liebevoll den Arm um die Schulter legt, oder der Friesstreifen an der Fassade derselben Kirche, wo Maria dem Kinde die Brust reichend dargestellt ist. Vor allem freilich lassen diese Arbeiten durch Sorgfalt der Technik und prächtige Farbenwirkung den Einfluß der besten Vorbilder byzantinischer Kunst erkennen, die gleichzeitig ihre letzte Nachblüte erlebte (vgl. S. 60); so ist jetzt an Stelle des früher üblichen blauen Grundes auch überall der byzantinische Goldgrund getreten. Diese Richtung setzte sich bis tief ins 13. Jahrhundert fort, dessen Spätepoche die beiden inschriftlich von *Jacobus Torriti* ausgeführten Apsismosaiken von S. Giovanni in Laterano und Sta. Maria Maggiore angehören, besonders das letztere, die Krönung der Maria, eine großartige Komposition in weicher, edler Umbildung des alten Typus und wiederum mit Verwendung des altchristlichen Rankenornaments.

Abb. 348 Kopf der Maria im Baptisterium zu Parma

Toskana hatte bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts nichts von selbständigen oder bedeutenden Leistungen in der Malerei aufzuweisen; es herrschte ein unerfreulicher Byzantinismus, wie namentlich eine Anzahl erhaltener Kolossaldarstellungen des Crucifixus (von *Giunta da Pisa* u. a.) beweisen. Die Mosaiken des Baptisteriums zu Florenz, die der Apsis seit 1225 von einem Mönche *Jacobus*, die der Kuppel von dem Florentiner *Andrea Tafi* (1250 bis ca. 1320) ausgeführt, verraten zuerst das Ringen eines neuen lebensvolleren Geistes mit dem starren Schematismus. Auch der Florentiner *Cimabue* (*Cenno di Pepe*, ca. 1240 bis nach 1302) steht in seiner Formengebung und Technik noch auf dem Boden der byzantinischen Malerei, allein er weiß die traditionellen Formen mit innerem Leben zu erfüllen und Natur und Schönheit darin zum Ausdruck zu bringen. Seine beiden großen Madonnenbilder in der Akademie und in S. Maria Novella zu Florenz (Abb. 349) — die freilich neuerdings auch für *Duccio* (s. unten) in Anspruch genommen werden — stellen die Gottesmutter völlig im byzantinischen Typus dar, sind aber von so viel Hoheit und Anmut, insbesondere auch in den Engelsköpfen beseelt, daß sie wie die Offenbarung einer neuen Kunst wirkten. Cimabues Hauptwerk sind die Fresken in S. Francesco zu Assisi, von denen namentlich die Malereien im Chor und an den Gewölben der Oberkirche dem Meister zugeschrieben werden dürfen.

Daß auch Siena[1]) um dieselbe Zeit einen Aufschwung seiner Malerei erlebte, beweist das großartige, feierliche Madonnenbild aus S. Domenico, jetzt im Palazzo Pubblico, welches den Namen des *Guido da Siena* trägt, wenn auch die Jahreszahl 1221 vielleicht um ein halbes Jahrhundert später datiert werden muß. Es herrscht hier dasselbe Streben nach Umbildung und Verklärung der byzantinischen Form, verbunden mit lebendigem Gefühl für Schönheit und edlen Fluß der Linien.

Abb. 349 Madonna Rucellai in S. Maria Novella zu Florenz

Dieselbe Richtung nimmt der große sienesische Meister *Duccio di Buoninsegna* († 1319) mit hoher künstlerischer Kraft auf. Obwohl seine Tätigkeit bis ins 14. Jahrhundert reicht, fußt sie ebenfalls noch auf der byzantinischen Tradition, ist aber mit einer Anmut und Lebensfülle gepaart, die bereits eine freie künstlerische Auffassung bezeugt. Sein großes, 1311 vollendetes Altarwerk im Dom zu Siena, jetzt nicht mehr ganz vollständig, im Dommuseum aufgestellt, zeigt an der Vorderseite die Madonna zwischen vielen reihenweis geordneten Heiligen, großartig, noch in byzan-

[1]) *K. Chledowski*, Siena. Krakau 1904. — *W. Rothes*, Die Blütezeit der sienesischen Malerei. Straßburg 1904.

tinischer Haltung, aber voll Schönheit und Holdseligkeit (Abb. 350). An der anderen Seite sind in kleinen Figuren 26 Szenen aus der Leidensgeschichte Christi dargestellt. Die Predella, von der ein Stück sich in der Berliner Galerie befindet, enthielt 19 Szenen aus dem Leben Christi und Mariä. Mit strenger Erhabenheit des Stiles vereinigen sich ernste Gedankenfülle, edle Schönheit und leidenschaftliche Gewalt zu wunderbar ergreifendem Ausdruck. Ein mehr als ein halbes Jahrtausend alter Kunststil ist nicht bloß zu frischem Leben erweckt, sondern auch mit so viel persönlicher Empfindungskraft erfüllt worden, daß er einer neuen Entwicklung fähig erscheint.

Abb. 350 Engelskopf aus dem Altarwerk des Duccio

VIERTES KAPITEL

Die Kunst des christlichen Abendlandes

im hohen Mittelalter (gotische Epoche)

1. Charakter der gotischen Epoche

In der letzten Zeit des romanischen Stiles bereits sahen wir eine geistige Bewegung sich vorbereiten und immer mächtiger sich entfalten, die aus dem Kreise der Überlieferung zu neuen, freieren Formen zu gelangen strebte. Der Träger dieser Bewegung blieb auch jetzt noch der germanische Geist, obschon die neue Wendung in Kunst und Leben mit voller Kraft und Klarheit sich zuerst in einem Gebiet außerhalb der politischen Grenzen Deutschlands geltend machte: Frankreich, und zwar der überwiegend germanische Nordosten des Landes, trat die entschiedene Führerschaft in der europäischen Kunst und Kultur an. Man hatte sich hier niemals so innig und vielfach mit Italien verbunden gefühlt wie in Deutschland, stand also der antiken Tradition freier gegenüber. Das Rittertum hatte sich rascher und glänzender entfaltet als anderswo. Die Scholastik, die Wissenschaft des Mittelalters, ging von Paris aus; nationale Poesie und Sprache gelangten hier zuerst zur Blüte. Der leicht erregbare Sinn der französischen Nation hatte sie vorzugsweise zur begeisterten Teilnahme an den Kreuzzügen hingerissen, wie denn noch in der Mitte des 13. Jahrhunderts König Ludwig der Heilige aus eigenem Antrieb einen Kreuzzug unternahm. So trat der gewaltige Einfluß, den diese phantastischen Fahrten auf Leben, Sitte und Anschauungen des Abendlandes ausübten, in Frankreich mit besonderer Stärke hervor und trug dazu bei, die alten Vorstellungen zu erschüttern, neue Ideenkreise zu erzeugen. Dazu kam, daß Deutschland um diese Zeit eine lange Periode der Zerrüttung und Verwirrung erlebte, die, mit dem Untergang der hohenstaufischen Macht beginnend, dem Aufblühen der Städte und des Bürgertums zwar förderlich war, die innere Machtstellung des Reiches aber für immer zerbrach während in Frankreich die Hausmacht des aus unscheinbarem Keim entstandenen Königtums durch kluge Politik sich immer mehr befestigte und unaufhaltsam vom Norden aus über das ganze Land verbreitete. Alle diese Momente wirkten zusammen, um Frankreich an die Spitze der abendländischen Kulturbewegung zu bringen und hier nach kurzem Ringen gegen die überlieferten Formen dem neuen Geiste der Zeit sein neues Gewand zu schaffen.

Auf den verschiedensten Gebieten des Kulturlebens läßt sich das Wirken des neuen Zeitgeistes verfolgen. Sein dunkel geahntes, begeistert verfolgtes Ziel war die Befreiung des Individuums aus traditionellen Fesseln, freilich nur in dem beschränkten Maße, das innerhalb der religiösen Anschauung des Mittelalters gegeben war. Man wollte nicht etwa eine Opposition gegen die Kirche, obwohl man jetzt noch

weniger als früher erforderlichenfalls von einem Auflehnen selbst gegen die höchste Autorität des Papstes zurückbebte. Die Zeit war sogar nicht bloß gläubiger, sondern auch religiöser als die frühere. Denn die mächtig erwachte Empfindung begnügte sich nicht mehr mit der strengen Allgemeinheit des priesterlichen Dogmas, sie wollte die Glaubenswahrheiten tiefer erfassen, im eigenen Gemüt empfinden und diesem persönlichen Gefühl auch einen individuellen Ausdruck geben. Auf dem kirchlichen Gebiet selbst erhob sich zu höchster Bedeutung die Scholastik, zog die glänzendsten und kühnsten Geister an und führte zu einer tiefsinnigeren Durchdringung der religiösen Dogmen. Sehr bezeichnend für die Stimmung dieser Zeit war es, daß der Marienkultus immer allgemeiner sich ausbreitete und die Verehrung der Jungfrau den Charakter einer heiligen Minne annahm. Diese Richtung aber hing wieder aufs innigste zusammen mit der aufs höchste gesteigerten Verehrung der Frauen, die Hand in Hand ging mit der Ausbildung des Rittertums. Wie in einer seligen Verzückung bewegen die Ritter in den Dichtungen jener Zeit sich einzig und allein um den Gedanken an ihre Herrin und eine mystische Verzauberung scheint sie darin gefangen zu halten. Diese Verhältnisse führten aber so weit vom Boden der Wirklichkeit ab, daß die Empfindung sich in die subtilste Idealität verliert, wo sie dann unfehlbar bald dem konventionellen Schein verfallen mußte. Noch in voller jugendlicher Glut, in der Anmut frischer Begeisterung weht sie uns aus den Dichtungen entgegen. Nichts kann siegreicher das neuerwachte Leben dieser Zeit verkünden als eben das Aufblühen der nationalen Poesie. Bis dahin hatte die lateinische Sprache, wenn auch in wunderlicher Verknöcherung und Entartung, als das einzige geistige Ausdrucksmittel überall geherrscht, in der Geschichtschreibung wie in der Dichtkunst. Mit einem Male scheint sich nun der nationale Geist auf sein eigenstes Wesen zu besinnen, die Sänger gestalten die so lange verachtete Muttersprache zum Ausdruck erhabenster Gedanken, innigster Empfindungen, die provençalischen Troubadours lassen ihre begeisterten Gesänge erschallen, und das deutsche Ritterepos, den französischen Mustern langsam nachfolgend, entfaltet in Wolfram von Eschenbachs Dichtung seine schönste Blüte.

Diesem gewaltigen Umschwunge konnte sich die Kunst am wenigsten entziehen. Sie fand ihre Pflegestätte nicht mehr bloß an den Sitzen der Fürsten und der aristokratischen Mönchsorden, sondern gleicherweise in den Kreisen der Ritter und der Bürger und in den Klöstern und Kirchen der neuen volkstümlichen Orden der Franziskaner und der Dominikaner. So gewann sie ein tieferes, kraftvolleres Leben, da frische Kräfte aus dem Volksgeist ihr zuströmten, die mächtig erregte Empfindung der Laien sich darin auszusprechen suchte. Die Architektur errang zuerst einen neuen kühnen und genialen Organismus, in dessen wundergleichem Gefüge die subtilste Berechnung sich mit idealer Begeisterung verbündet. In den bildenden Künsten wird der feierlich gebundene Stil des Romanismus völlig verlassen, die stille Erhabenheit der an die Antike erinnernden Gestalten macht einem begeisterten Schwung, einer tief innigen Empfindung Platz. In allen Gebilden atmet ein jugendliches, zartes Leben und weht uns an wie mit der ahnungsvollen Stimmung eines neuen Frühlings.

In Frankreich brach diese Bewegung schon in den letzten Dezennien des 12. Jahrhunderts kräftig hervor und erreichte im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts eine solche Abrundung und Sicherheit, daß sie mit überraschender Schnelligkeit sich über die anderen Länder nach allen Seiten verbreiten konnte. Man bezeichnet sie mit dem zunächst für die Architektur dieser Epoche üblich gewordenen Namen als die Kunst der Gotik. Für Deutschland begann die Frühgotik im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts, um gegen die Mitte des folgenden Jahrhunderts ihren Höhepunkt (Hochgotik) zu erreichen. Vom Beginn des 15. Jahrhunderts an rechnet man die Zeit der Spätgotik, welcher zuerst in Italien,

seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts in den übrigen Ländern jene gewaltsame Reaktion des Realismus und der Antike entgegentrat, die den mittelalterlichen Lebensformen überhaupt ein Ende machte.

2. Die gotische Architektur

A. Das System[1])

Aus demselben Streben, das schon in der romanischen Epoche bedeutsame Umgestaltungen der Architektur hervorrief, ging die Bauweise hervor, die in ihrer Grundlage und ihren Voraussetzungen noch mit der älteren Epoche zusammenhing, in der Konstruktion aber wie im künstlerischen Gepräge derselben eine durchaus neue, selbständige Bedeutung gewann. Man hat die Gebäude dieses Stiles in einer Zeit andersartiger Anschauungen schimpfweise „gotische" genannt, weil man glaubte, nur rohe Barbaren wie die alten Goten hätten solche Werke hervorbringen können. Den nichtssagenden, aber durch die Tradition allgemein verständlich gewordenen Namen muß der „gotische Stil" heute um so mehr beibehalten, als alle anderen dafür vorgeschlagenen Benennungen („altdeutscher", „altfranzösischer" Stil, „Spitzbogenstil", „style ogival" u. a. m.) das Wesen der Sache ebensowenig zutreffend und erschöpfend bezeichnen.

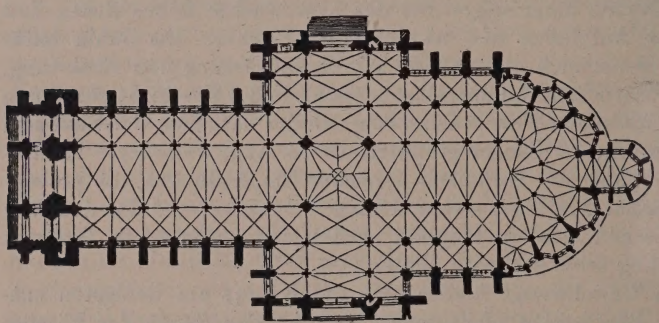


Abb. 351 Grundriß einer gotischen Kirche (Kathedrale von Amiens)

Fragt man nach den Gründen der Entstehung des neuen Stils, so ist in erster Linie zu betonen, daß das gesteigerte Bedürfnis der an Umfang wachsenden Gemeinden auf großräumige, lichte und doch nach Möglichkeit solid konstruierte Gotteshäuser hindrängte und daß diesem Streben zunächst nur die Form der gewölbten Basilika zu entsprechen schien, wie sie der romanische Baustil bereits in großer Mannigfaltigkeit und Schönheit ausgebildet hatte. An und aus den immer erneuten Versuchen, eine Bauweise zu finden, welche die Gewölbebasilika so weit und so licht, so fest und so leicht als möglich zu errichten gestattete, erwuchsen die grundlegenden Elemente des neuen Stils, die durchaus konstruktiver Natur sind: das Rippengewölbe, der Spitzbogen und das Strebewerk. Erst die bewußte und gleichzeitige Anwendung dieser drei Konstruktionsweisen, die einzeln und in unausgebildeter Form auch die spätromanische Architektur bereits kannte, schuf das neue Stilsystem der Gotik, das die Massen des den Raum umschließenden Mauerwerks möglichst durchbrach, durch breite, hohe Fensteröffnungen eine Fülle von Licht einströmen ließ, die Raumdecke höher zu legen gestattete und insbesondere auch durch das nach außen geworfene Strebewerk alles ins Leichte, Freie und Schlanke

[1]) *G. Ungewitter*, Lehrbuch der gotischen Konstruktion. 4. Auflage von K. Mohrmann, 1900. — *R. Redtenbacher*, Leitfaden zum Studium der mittelalterlichen Baukunst. Leipzig 1881. — *L. Gonse*, L'art gothique. Paris 1890. — *E. Corroyer*, L'architecture gothique. Paris 1892. — Vgl. die S. 144 Anm. 1 angeführte Literatur.

umgestaltete. Und so kommt denn auch ein ideales, ethisch-künstlerisches Streben in dem neuen Baustil zur Geltung. Daß derselbe den Charakter der Freiheit, Leichtigkeit und Kühnheit, des Schlanken, Lichten, Erhabenen in besonders durchgreifender Weise gewann, war nur der notwendige Ausdruck des Zeitgeistes.

Für diese Umwälzung bot sich in der Form des Rippengewölbes die erste notwendige Grundlage (vgl. S. 150). Man konstruierte nicht bloß die Quer- und Längengurte aus starken Werksteinen, sondern gab auch den diagonalen Linien des Gewölbes ähnlich behandelte Kreuzrippen (Abb. 168) und erhielt dadurch ein festes Gerüst, in welches man die Gewölbekappen möglichst leicht und dünn, als bloße Füllwände aus freier Hand hineinmauerte. Nun hatte man nicht mehr jene massigen Gewölbe der romanischen Zeit, die auf allen Punkten mit gleicher Wucht einen Seitenschub ausübten und daher durchweg starke Mauermassen als kräftige Widerlager erheischten. Man brauchte nur die einzelnen Stützpunkte zu sichern und da, wo die Gewölbgurten und Rippen im Pfeiler zusammentrafen, der Mauer ein kräftiges Widerlager zu geben, um dann die zwischenliegenden Teile als leichte Füllwände behandeln oder ganz mit Fenstern durchbrechen zu dürfen.

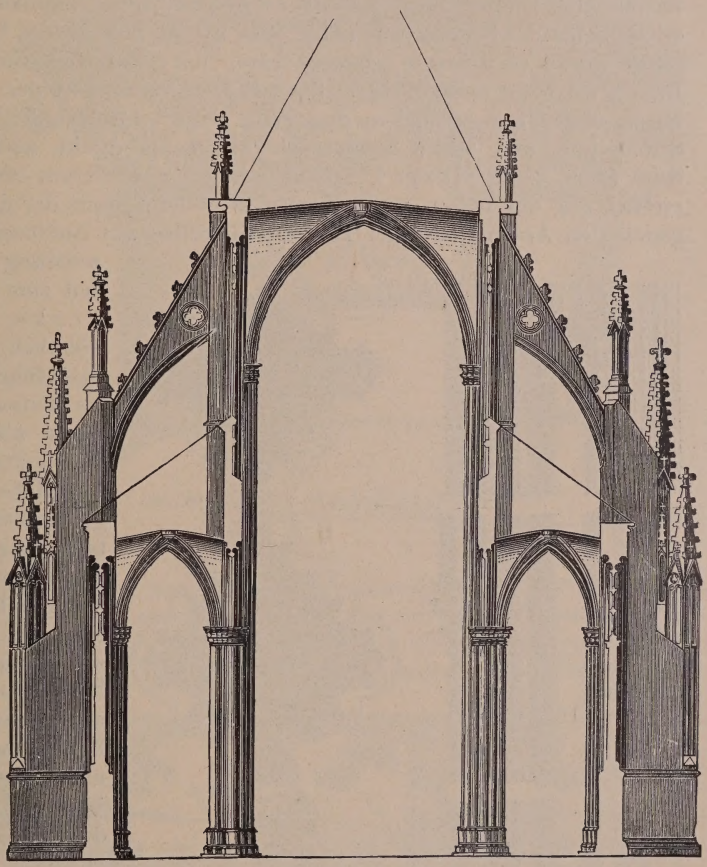


Abb. 352 Querschnitt einer gotischen Kirche (Dom zu Halberstadt)

Die Vorteile des leichteren und beweglicheren Kreuzrippengewölbes ganz auszunützen, gestattete aber erst der Spitzbogen. Diese Form an sich ist uns nicht neu; wir trafen sie schon in der orientalischen Baukunst (vgl. S. 80); wir sahen sie von dort zu den Normannen in Sizilien kommen, aber wir fanden sie auch in den tonnengewölbten Kirchen des südlichen Frankreichs (vgl. S. 199). Daß im Verlauf der Kreuzzüge die genauere Bekanntschaft mit orientalischen Bauten dem Spitzbogen in Europa größere Aufnahme verschafft habe, ist nicht unwahrscheinlich, wie denn in der Tat die Spätzeit des 12. Jahrhunderts, besonders seit Friedrich I., ihn immer mehr in Gebrauch sieht. Aber diese Beispiele sind vereinzelt oder überwiegend dekorativer Art; daß der Spitzbogen zur Grundlage der Konstruktion

gemacht wird, daß Gewölbe, Arkaden, Fenster und Nischen mit seiner Hilfe ausgeführt werden, ist erst ein Merkmal der eigentlich gotischen Bauweise.

Die Vorteile dieser Anwendung des Spitzbogens aber sind zwiefacher Art. Einmal gestattet der Spitzbogen in seiner mehr oder minder steilen (lanzettförmigen) oder stumpfen, gedrückten Erhebung Bögen von verschiedener Spannweite zu derselben Scheitelhöhe emporzuführen. Damit aber verschwand die Notwendigkeit quadratischer Gewölbefelder, die den romanischen Stil beherrscht hatte (vgl. S. 149), und das Mittelschiff konnte nun dieselbe Anzahl von Gewölbefeldern erhalten wie die Seitenschiffe (Abb. 351), die Anordnung des Grundrisses wurde eine freiere, beweglichere, der Gesamteindruck des Innern ein mehr einheitlicher. Sodann aber vermindert der Spitzbogen wegen der geringeren Spannung seiner einzelnen Teile den Seitenschub und wirkt mehr nach unten als direkt nach der Seite (Abb. 352). Dieser Umstand gestattete wiederum eine größere Höhenentfaltung des Innern und führte in Verbindung mit der durch die Kreuzrippen gesicherten Ansammlung der Last des Gewölbes auf bestimmten Punkten zur Anwendung der Strebepfeiler und zum System des Strebewerks. Denn da man gewöhnlich dreischiffige Bauten auszuführen hatte, bei denen die Seitenschiffe weit niedriger waren als das Mittelschiff, so vermochte man für die durch ihre Höhe und Weite besonders gefährdeten Gewölbe des letzteren ein genügendes Widerlager nur schwer unmittelbar an den Stützpunkten zu gewinnen. Man schlug deshalb von dem zu verstärkenden Punkte der Mittelschiffsmauer einen oder zwei freischwebende Strebebögen nach der Umfassungsmauer des Seitenschiffes hinüber (vgl. Abb. 352), lenkte dadurch den ganzen Seitenschub auf dieselbe hin und begegnete diesem dort durch die Anlage massiger Strebepfeiler. Die Vorteile, welche ein Strebewerk dieser Art an die Hand gab, verlockten bald zu einer Erweiterung der Anlage, indem man das Mittelschiff auf beiden Seiten mit je zwei Nebenschiffen einschloß, also zu der im romanischen Stil niemals vorkommenden fünfschiffigen Basilikenform zurückgriff. Dann nahmen Strebepfeiler über der mittleren Stützenreihe der Seitenschiffe die Strebebögen vom Mittelschiff her auf und übertrugen die Last durch einen zweiten ähnlichen Bogen nach

Abb. 353 Querschnitt eines gotischen Rundpfeilers

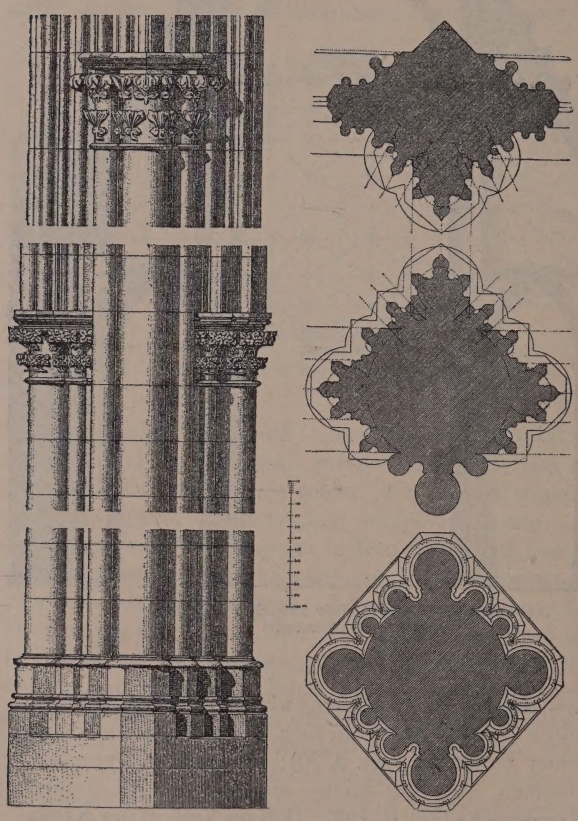


Abb. 354 Gotischer Bündelpfeiler (Dom zu Köln)

der Außenmauer (vgl. Abb. 366). — Schon in diesen Grundzügen des Aufbaus gibt sich zu erkennen, daß der gotische Stil nicht bloß von praktischen Gesichtspunkten, vom Bedürfnis konstruktiver Zweckmäßigkeit geleitet wird, sondern durch sein ästhetisches Prinzip getrieben über das Notwendige in einem Grade hinausgeht, den keine andere Bauweise angestrebt hat.

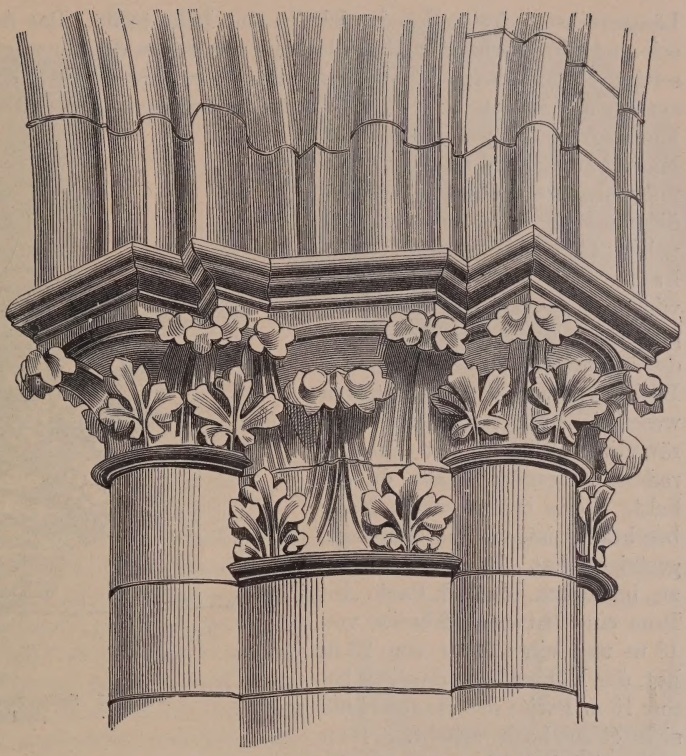


Abb. 355 Kapitell eines gotischen Rundpfeilers (Kathedrale von Amiens)

Unter solchen konstruktiven Bedingungen gestaltete sich die Planform der gotischen Kirchen wiederum auf der Grundlage der alten kreuzgewölbten Basilika. Chor, Kreuzschiff und Langhaus bilden nach wie vor die Grundzüge der Kirchenanlage, aber alles dies in höchstem Sinne erweitert und zu einer reich gegliederten, mächtig wirkenden räumlichen Komposition gesteigert. Für die Chorbildung bot sich als die reichste Form, welche der romanische Stil erzeugt hatte, die südfranzösische

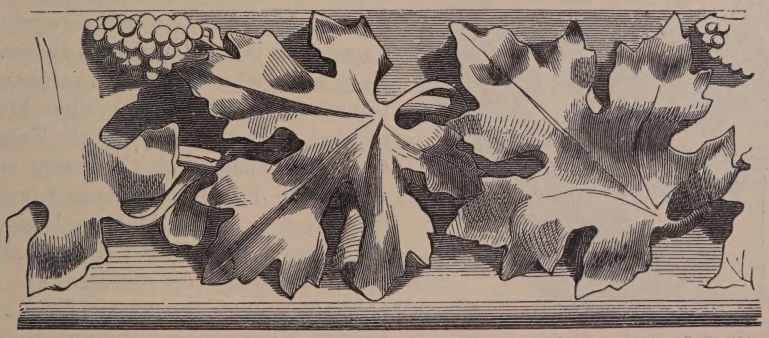


Abb. 356 Frühgotisches Laubwerk

mit Umgang und Kapellenkranz (vgl. Abb. 241—244). Nur lag es in dem Wesen des neuen Stils, der ja ganz von der Gliederung der Gewölbedecke und des Pfeilersystems beherrscht wird, daß an Stelle der halbrunden Apsis ein polygoner Abschluß trat, wobei man in der Regel an ungerader Seitenzahl festhielt, damit die

Längenachse auf eine Wand, nicht in eine Ecke treffe. Das Achteck und das Zwölfeck sind die beliebtesten Grundformen, aus denen der Chor seinen fünf- oder siebenseitigen Abschluß erhält. Die Decke des Chors wird häufig in das allgemeine Gewölbesystem des Mittelschiffs hineingezogen; in entsprechender Weise schließen auch die Umgänge sich polygonal dem Hauptbau an, und an diese ebenfalls polygonal die häufig zwischen die Strebepfeiler eingebauten Kapellen (Abb. 351). Das Querhaus wird bei reicherer Entwicklung gewöhnlich dreischiffig gebildet. So ist die Gliederung der bedeutendsten altchristlichen Basiliken wieder erreicht, ja wesentlich überboten, aber die räumliche Wirkung ist eine geradezu entgegengesetzte, da die lichte Weite in demselben Maße beschränkt ist, wie die Höhe sich gesteigert hat. Es mag genügen, zu bemerken, daß S. Paolo bei Rom eine Mittelschiffsbreite von 18 m und eine Höhe von 23 m hat, der Kölner Dom dagegen bei nur 15 m Breite des Hauptschiffs sich 45 m hoch erhebt. Den Triumph aber feierte die Gotik, daß sie das alte starre Gerüst der Basilika zu flüssigem architektonischem Leben, zu einem in sich geschlossenen, konsequent durchgebildeten Organismus umgewandelt hatte.

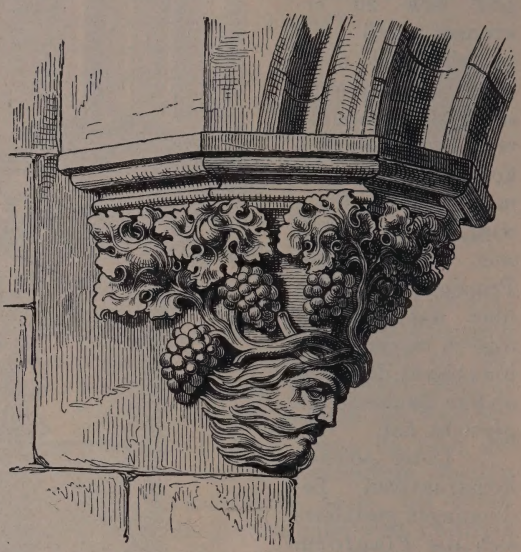


Abb. 357 Spätgotisches Laubornament (Eßlingen)

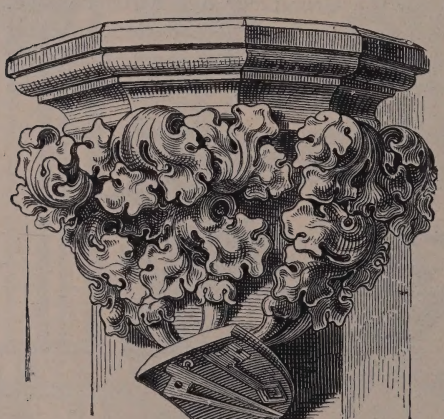


Abb. 358 Spätgotisches Laubornament (Eßlingen)

Diese Grundgedanken der gotischen Bauweise empfingen ihren vollendeten Ausdruck erst in der Durchführung der architektonischen Formensprache. Mit bewundernswerter Konsequenz ist jedem Gliede des Baues, jedem einzelnen Detail im Zusammenhange des Ganzen sein bestimmter Charakter aufgeprägt. Die Pfeiler als Träger des Gewölbes erhalten gleich diesem eine gegliederte Form, im Anfang zumeist mit rundem Kern, an welchen sich als Träger der Rippen und Gurte eine Anzahl von Dreiviertelsäulen, die sog. Dienste, lehnen (Abb. 353); man nennt sie dann „kantonierte“ Rundpfeiler. In der Regel entsprechen den Quer- und Längengurten vier kräftigere („alte“) Dienste und den Kreuzrippen ebensoviele schwächere („junge“) Dienste. Wird zwischen den einzelnen Diensten der Pfeilerkern durch eine Hohlkehle ausgetieft, so daß Dienste und Kern miteinander verschmelzen, so entsteht die typisch gewordene Form des gotischen Bündelpfeilers, die durch ihre kräftige Licht- und Schattenwirkung den Ein-

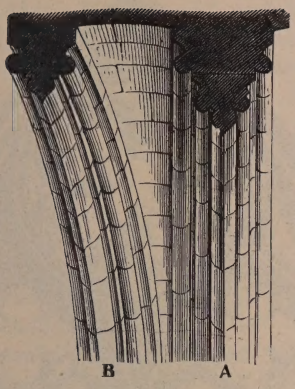


Abb. 359 Gotische Rippenprofile (Ste. Chapelle zu Paris)

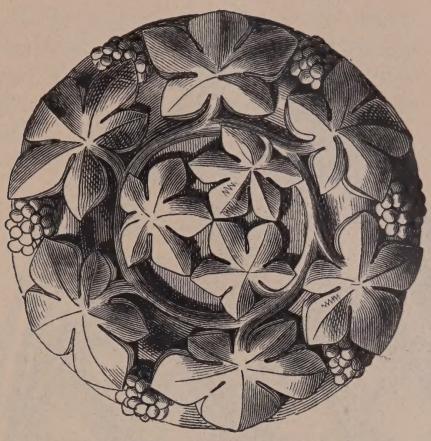


Abb. 360 Gotischer Schlußstein (Maulbronn)

druck lebhaft pulsierenden Lebens erweckt (Abb. 354 mit den in verschiedener Höhe genommenen Querschnitten). Untereinander und mit dem Pfeilerkern sind die Dienste durch eine polygonale Basis verbunden und so im Grundriß als ein zusammengehöriges Glied bezeichnet. Daraus lösen sich für die einzelnen Dienste ebensoviele besondere Basen, gleichfalls polygonal gestaltet und durch feine, bandartige Glieder, in denen oft die Form der attischen Basis nachwirkt, untereinander und mit dem Pfeilerkern verbunden. Die Kapitelle sind in der Regel für jeden „Dienst" besonders angeordnet, meist von kelchförmiger Gestalt und aus leichtem, stilisiertem Blatt- und Knospenwerk gebildet (Abb. 355), das oft nur wie lose dem Pfeilerkern angeheftet erscheint. Dabei entfaltet hier wie in ihrer sonstigen Ornamentik an Säulenkapitellen, Konsolen und Gesimsen, weit entfernt von dem typisch konventionellen Laubwerk des Romanismus, die Gotik einen frischen, liebenswürdigen Naturalismus (Abb. 356) und bringt in anmutigem Wechsel das Blatt der Eiche, der Distel, des Efeus, der Rebe, der Rose, des Ahorns und anderer heimischer Pflanzen zur Verwendung. Im späteren Verlaufe der Entwicklung wurde freilich auch dieses Laubwerk schematisch stilisiert und erstarrte in knolligen, von der Naturwahrheit abweichenden Formen (Abb. 357, 358), aber die lockere, aufgeheftete Art der Anbringung blieb ihm auch dann erhalten. Die ganze Bildung und Behandlungsweise des gotischen Kapitells wird eben bedingt durch die gänzlich veränderte Stellung desselben im baulichen Organismus: es bedeutet nicht mehr, wie das nach dem Vorbild der antiken Säule gebildete romanische Kapitell,

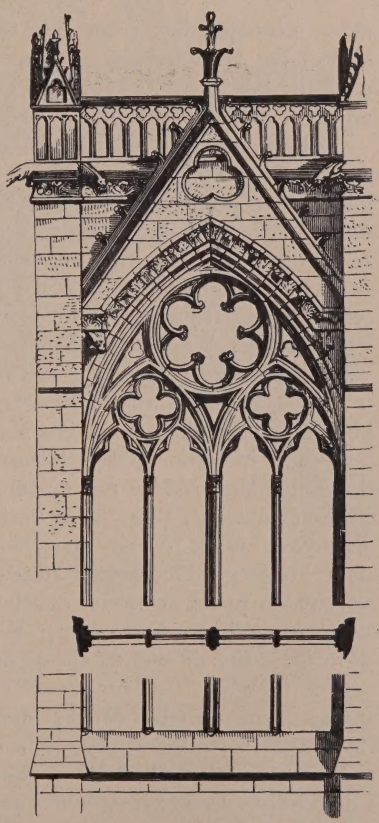


Abb. 361 Gotisches Fenster (Ste. Chapelle in Paris)

Abb. 362 Gotisches Fenstermaßwerk (Bebenhausen)

einen Abschluß der tragenden Stütze, sondern nur einen Abschnitt in dem aufstrebenden Gliedersystem, einen Ansatzpunkt für die Gewölbbogen. Daher gibt auch die Spätgotik das Kapitell ganz auf und läßt die Rippen ohne jede Markierung an die Pfeiler „anschießen“ (vgl. Abb. 399).

Dem bewegteren Umriß des Pfeilers entspricht nun auch die Ausbildung der Arkadenbögen, sowie der Gurte und Rippen. Die rechtwinklige oder halbrunde Grundform der früheren Zeit wird zuerst durch Abfasung, Auskehlung und Beimischung von Rundstäben gemildert und im Profil immer mehr herz- oder birnförmig gestaltet („Birnstab“), durch Hohlkehlen und angesetzte Rundstäbe bereichert (Abb. 359). Der Schlußstein im Mittelpunkte des Gewölbes, in welchem die Rippen zusammenlaufen, wird gewöhnlich mit Laubwerb (Abb. 360), Figuren oder Wappen reich verziert.

Besonders wichtig für die Gestaltung des Stils wurden die Fenster. Schon in der letzten romanischen Epoche suchte man durch Gruppenbildung (vgl. Abb. 191) eine freiere Durchbrechung der Mauer und ein reicheres Licht zu gewinnen; die Gotik zog auch hier die letzten Konsequenzen. Sie durchbrach zwischen zwei Stützen die ganze Mauerfläche mit einem einzigen großen Fenster, das nun durch steinerne Stäbe (Stabwerk, Pfosten) in vertikaler Richtung gegliedert wurde (Abb. 361). Die Pfosten, unter denen man bei reicherer Teilung alte und junge Pfosten nach dem Vorgange der Dienste unterscheidet, werden untereinander durch Spitzbögen verbunden und gemeinsam durch den großen Fensterbogen umfaßt. Den Zwischenraum am oberen Ende füllen Kreise oder aus Kreissegmenten gebildete Figuren, die wieder mit ähnlichen aus je drei, vier oder mehr Teilen zusammengesetzten Rosetten („Drei-“, „Vierpässe“ u. s. w.) gefüllt sind (Abb. 361, 362); die nach innen vorspringenden Winkel dieser geometrischen Figuren nennt man „Nasen“, das ganze, oft filigranartig fein ausgesponnene steinerne Netz „Maßwerk“. In seiner unerschöpflichen Mannigfaltigkeit ist das Maßwerk das dankbarste und wirkungsvollste Dekorationsmotiv der Gotik und wurde auch auf andere Schmuckteile des gotischen Baues übertragen. So auf die aus dem romanischen Stil übernommenen Fensterrosen und Triforien, welch letztere jetzt hauptsächlich zur

zierlichen Dekoration der oberen Mittelschiffswände dienten, ferner auf die Spitzgiebel oder „Wimperge“, welche in der vollendeten Gotik die äußere Bekrönung jedes Portals und Fensters bilden (Abb. 363, vgl. Abb. 361). In der späteren Gotik traten an Stelle der aus Kreissegmenten gebildeten Pässe im Maßwerk immer mehr spitzausgezogene, züngelnden Flammen ähnliche Figuren, „Fischblasenmuster“, „style flamboyant“ (Abb. 364). Das Stab- und Maßwerk erhielt zuerst rundliche, dann aber bald die eigentlich gotischen, birnstabförmigen Profile, wobei die Pfosten anfangs noch mit besonderen Basen und Kapitellen als schlanke Säulchen behandelt wurden, später aber unmittelbar in das Maßwerk übergingen (vgl. Abb. 361 mit 364).

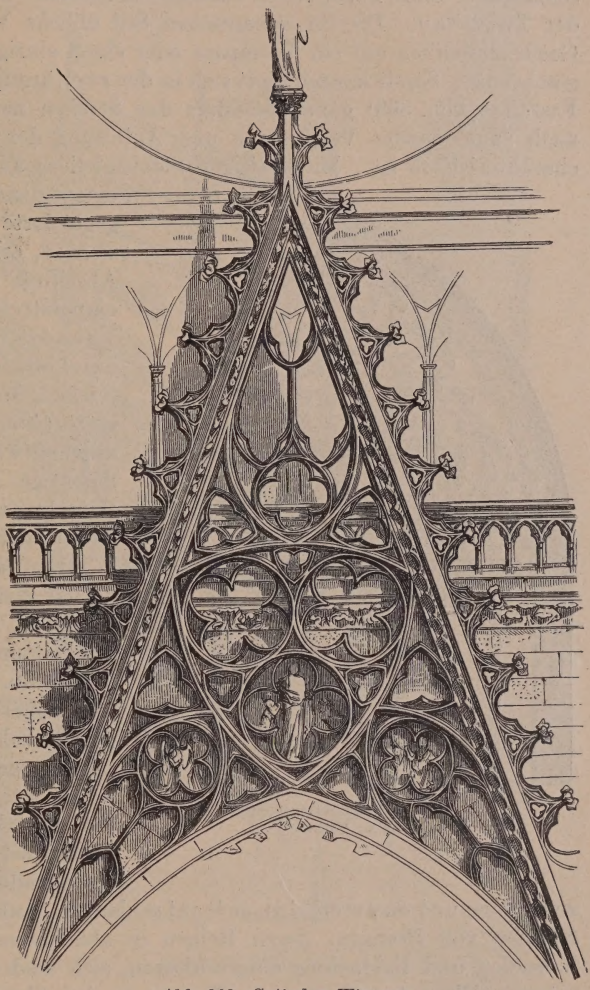


Abb. 363 Gotischer Wimperg (Kathedrale zu Rouen)

Für den Eindruck des Äußeren kommt vor allem das Strebewerk in Betracht (Abb. 365). Die Strebepfeiler werden massenhaft angelegt, wachsen aber, durch verschiedene Gesimsbänder abgestuft und zum Teil mit dem übrigen Bau verbunden, in beträchtlicher Verjüngung pyramidenförmig auf. Ihre Flächen werden durch Maßwerk oder selbst durch Nischen mit hineingestellten Figuren belebt. Den Gipfel bildet ein schlankes Pyramidentürmchen, in der Sprache der alten Werkmeister Fiale genannt, das aus einem quadratischen Unterteil („Leib“) und einem schlanken Spitzdache („Riesen“) besteht. Zuweilen bekrönen auch Baldachine mit Statuen die Spitze des Strebepfeilers. Nicht minder reich werden die Strebebögen ausgebildet (Abb. 366), deren obere Kante in schräger Abdachung niedersteigt und im Innern die Röhren für den Abfluß des Wassers enthält, das an den äußeren Strebepfeilern oft durch den Mund phantastischer Tiergestalten, der „Wasserspeier“, weit vom Bau fortgeschleudert wird. Die obere Kante des Strebebogens erhält gewöhnlich durch kleine steinerne Blumen, „Krabben“ oder „Knollen“, die sich auch an den Spitzhelmen der Fialen (Abb. 365) und an den Giebelschrägen der Wimperge (Abb. 363) finden, eine wirksame Belebung. Die Masse des Strebebogens wird oft durch Rosetten oder Fenstermaßwerk zierlich durchbrochen. Die Spitze aller frei endigenden

Teile (Fialen, Wimperge, Giebel, Türme) bekrönt gewöhnlich eine Kreuzblume (Abb. 367).

Wirkt das Äußere der gotischen Kirche an der Chor- und an den Langseiten nur wie eine dekorative Verkleidung des konstruktiv notwendigen und unentbehrlichen Strebewerks, eintönig und doch unruhig, so bemüht sich die Fassade mit besserem Erfolge, den ganzen Bau zu einem besonders reichen, aber machtvoll geschlossenen Bilde künstlerisch zusammenzufassen. Das wesentlichste Mittel dazu ist der Turmbau. Die im romanischen Stil übliche Vielzahl der Türme wird in der Gotik allmählich auf ein Turmpaar oder einen einzigen Turm an der Westseite eingeschränkt. Somit konzentriert sich in der zweitürmigen (Abb. 368) oder eintürmigen Fassade (Abb. 369) ganz besonders das Streben nach vertikaler Höhenentfaltung, nach zunehmender Verjüngung und Auflösung der Formen, das für die Gotik so charakteristisch ist. Mit kräftigen Strebepfeilern an den Ecken versehen, zwischen denen die Wandflächen durch große, reich gegliederte Fensteröffnungen durchbrochen werden, erhalten die Türme ihren oberen Abschluß durch einen schlanken, kühn emporstrebenden Helm, der bei den vollendeten Mustern des Stils ganz durchbrochen aus steinernen Rippen und reichen Maßwerkfiguren sich zusammensetzt (Abb. 369). Eine selbständige Fassadenentwicklung durch stattliche Portale, mächtige Fenster, reich durchgebildete Galerien und Strebepfeiler erhalten zuweilen selbst die Querschiffe.

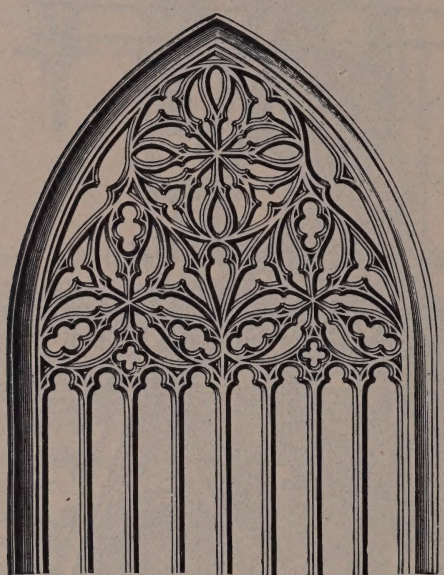


Abb. 364 Fischblasenfenster (Dom zu Münster)

Den Mittelpunkt der Dekoration auch an der Westfassade bilden naturgemäß die Portale, die bei irgendwie prächtigerer Ausstattung in dreifacher Zahl vorhanden sind (Abb. 370). Schlanker und weiter, als die frühere Zeit sie kannte, werden sie gewöhnlich durch einen mittleren Steinpfosten geteilt, der das mit Reliefs geschmückte Bogenfeld trägt. Die Gliederung der Portallaibungen setzt sich aus einer Menge scharf geschnittener, kräftig vorspringender und tief eingekehlter Formen zusammen und davor erheben sich auf schlanken Säulchen mit zierlichen Postamenten Statuen von Heiligen, deren Reihen in abnehmender Größe übereinander, durch Konsolen und Baldachine eingeschlossen, sich auch in die Archivolten hinein fortsetzen. Diese Anordnung von Figuren in den überhangenden Teilen des Aufbaus, wie sie die Gotik aus den Prachtportalen der romanischen Spätzeit herübernahm, ist entschieden ebenso unorganisch wie die häufige Horizontalteilung des Tympanon in mehrere übereinander gesetzte Figurenstreifen (Abb. 370), welche die romanische Kunst noch nicht kennt. Dagegen erreichen diese mit einer Fülle oft tiefsinnig symbolischen Figurenschmucks überladenen Portale durch ihre hohen Wimperge, kräftigen Eckpfeiler mit statuengeschmückten Fialen und durch die Maßwerkdekoration der anstoßenden Wandteile auch wieder eine hohe Innigkeit des Anschlusses an das architektonische Gesamtbild, die sie als wichtige Teile des baulichen Organismus empfinden läßt.

Für das Äußere des gotischen Baues kommt schließlich auch noch die Bildung

der Gesimse, der Balustraden und des Daches wesentlich in Frage. Die Gesimse (vgl. Abb. 370) unterscheiden sich durch scharfe Unterschneidung, steile Bildung der Gesimsplatte und den Fortfall der Konsolen charakteristisch von denen des romanischen Stils und haben jede Reminiszenz an die antiken Formen

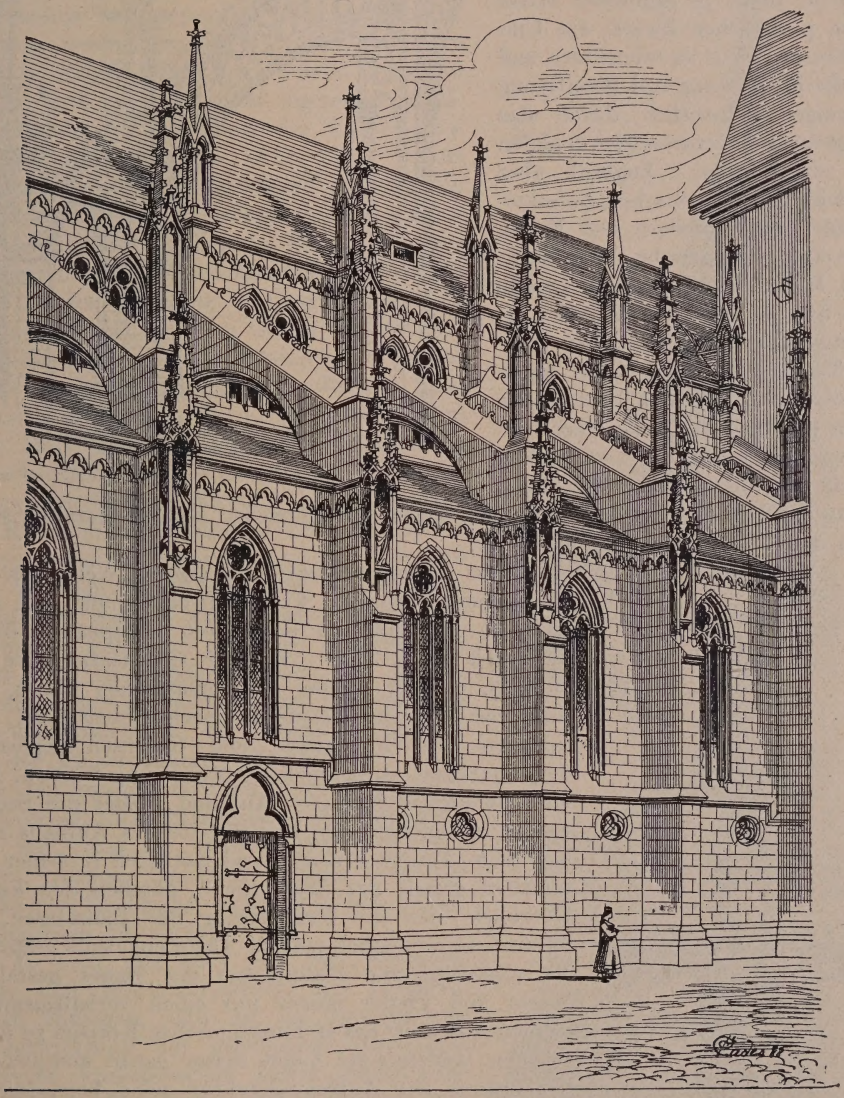


Abb. 365 Strebewerk einer gotischen Kirche
(Marienkirche in Reutlingen)

dieses Bauteils aufgegeben; selten findet sich noch eine dem romanischen Rundbogenfries entsprechende Form (vgl. Abb. 365). Ihre Aufgabe, der sich auch die ganze Bildungsweise des Profils anschmiegt, war in erster Reihe eine praktische: das Traufwasser von den vielen Vorsprüngen und Vertiefungen des Baues möglichst fernzuhalten; demselben Zweck diente ja die sinnreiche Einrichtung des Wasserabflusses durch die Strebebögen und die Wasserspeier. Die Balustrade, welche meist

über dem Dachgesimse (vgl. Abb. 369), zuweilen aber auch über Fenster- und Zwischengesimsen (vgl. Abb. 369, 370) sich erhebt, dient in ähnlicher Weise dem praktischen Zweck, ein Umgehen des Baus zu erleichtern und so die Entdeckung und Beseitigung etwaiger namentlich durch das Regenwasser verursachter Schäden zu ermöglichen. Zugleich aber drückten diese zwischen aufschießenden Strebepfeilern und Fialen wie ein Spitzengewebe ausgespannten Maßwerkstreifen auch gerade das Streben nach dekorativer Auflösung der Horizontallinien vortrefflich aus. Und diese formsymbolische Tendenz liegt außer dem praktischen Zweck einer besseren Entwässerung schließlich auch der hohen und steilen Bildung des Mittelschiffdaches zugrunde, welche den gotischen Bau so charakteristisch von dem romanischen unterscheidet.

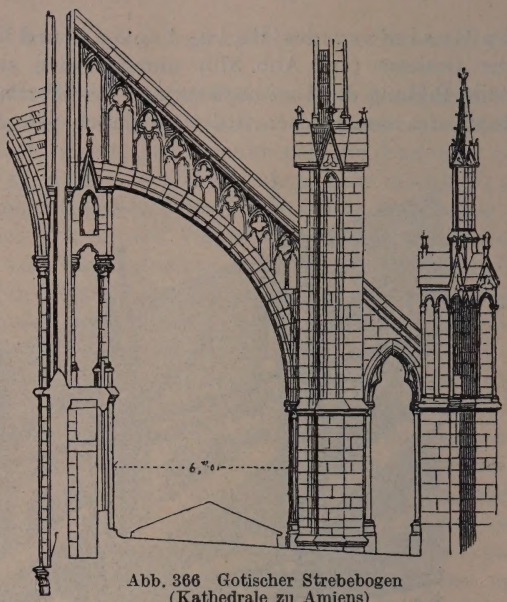


Abb. 366 Gotischer Strebebogen (Kathedrale zu Amiens)

So gestaltet sich die gotische Außenarchitektur in eigener Weise aus dem Zusammenwirken rein konstruktiver und rein formaler Elemente zu einem oft hochphantastischen Eindruck (Abb. 371). Welcher Gegensatz gegen die ruhigen, ernsten Massen des romanischen Baues, die, nur von kleinen Fenstern durchbrochen und von mäßigen Lisenen, Friesen und Gesimsen gegliedert, den Charakter vornehmer Zurückhaltung wahren, liegt nicht in diesem bewegten Auf und Nieder des Strebewerks, in welchem alle Einzelkräfte des Aufbaus nach logischem Ausdruck ringen und das doch in seiner Gesamtheit gerade das Wesentliche, nämlich den klaren Überblick über die Gruppierung der Baumassen, erschwert, ja unmöglich macht. Denn einerseits gestatten die senkrecht zur Hauptachse des Baues gestellten Bögen und Pfeiler immer nur einen verhältnismäßig kleinen Abschnitt des architektonischen Körpers zu überschauen, andererseits findet dieser ganze komplizierte Organismus der Außenarchitektur seine befriedigende Erklärung erst durch das Innere. Wir sehen ein reges Spiel von Kräften und Formen, dessen Verständnis uns doch niemals der gleiche Augenblick, sondern nur ein räumlich und zeitlich stets davon getrennter Moment verschaffen kann, nämlich der Einblick in das Innere!

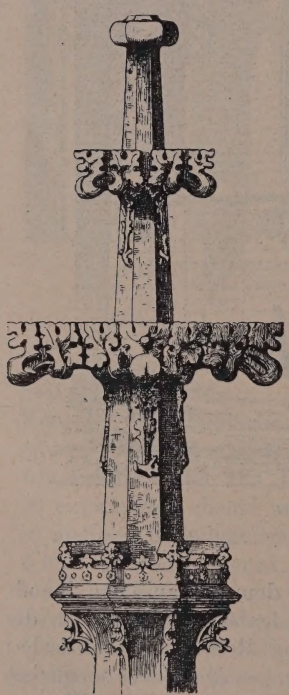


Abb. 367 Gotische Kreuzblume (Eßlingen)

Im Innenbau liegt denn auch der eigentliche und höchste Zauber des gotischen Stils (Abb. 372). Hier wirkt alles zu einem Eindruck von seltener Schönheit

und Erhabenheit zusammen: die Auflösung aller Massen, die scheinbare Steigerung der Höhendimensionen durch das absolute Vorherrschen der senkrechten Linien, das einheitliche Raumbild des Mittelschiffs, das in dem oft so kunstreich durchgebildeten Chor seinen wirkungsvollen Abschluß findet. Ein sehr wesentlicher Faktor aber in diesem Gesamteindruck, der hier zuletzt erwähnt werden muß, weil er nicht eigentlich architektonischer Art ist, sind die farbigen Fensterverglasungen (Abb. 372). Aus einem nur in beschränktem Maße angewandten Schmuck in den romanischen Domen wurden die Glasgemälde der Fenster ein notwendiger Bestandteil des architektonischen Gesamtbildes in den gotischen Kathedralen. Denn sie machten erst aus dem Gerüst von Pfeilern und Wölbungen einen geschlossenen Raum, sie traten an Stelle der von der gotischen Konstruktion verdrängten Wand und geboten dem Auge Halt, nicht in die profane Außenwelt abzuschweifen. Sie riefen zugleich eine stimmungsvolle farbige Wirkung hervor, füllten den Raum mit geheimnisvollem Dämmerlicht und rundeten den Gesamteindruck künstlerisch ab. Zugleich aber bedingten die farbigen Glasfenster, wie sie auf der einen Seite eine notwendige Folge der gotischen Konstruktion waren, auf der anderen Seite den ganzen Charakter der Innendekoration: sie ersetzten die Wandmalerei, für welche, abgesehen von der Einschränkung aller Flächen, schon unter den von der farbigen Fensterverglasung geschaffenen Lichtverhältnissen keine Möglichkeit war, und sie stellten alle plastischen Werke, Altäre, Kanzeln, Lettner wie alle Werke der Kleinkunst unter durchaus andere Bedingungen als vorher.

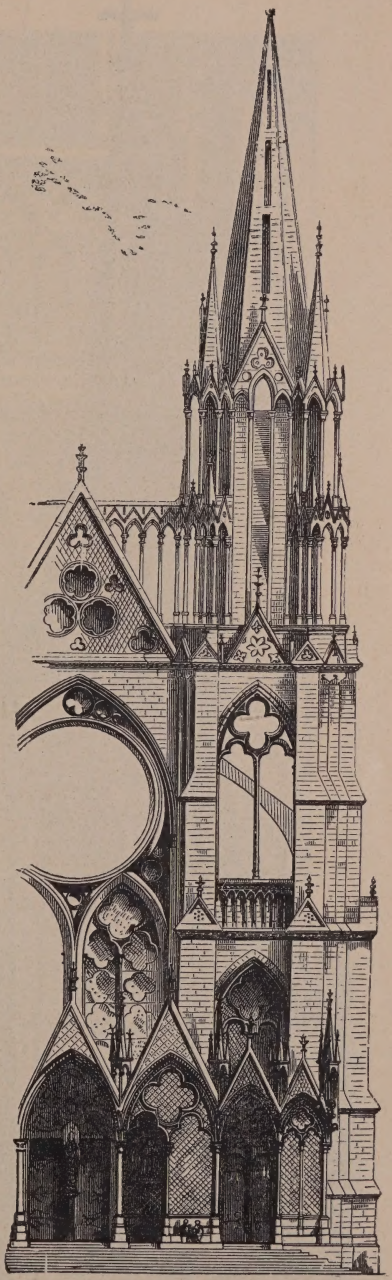


Abb. 368 Zweitürmige gotische Fassade (St. Nicaise zu Reims)

So tritt uns auch hier das eigenartig Große und Bewundernswerte der gotischen Kunst entgegen, daß sie in konsequenter Fortentwicklung der gegebenen Grundlagen zu neuen künstlerischen Ideen gelangt, die eine völlige Umwälzung des bisherigen Gesamtschaffens bedeuten. Freilich nicht überall und immer sind diese künstlerischen Konsequenzen mit aller Entschiedenheit gezogen worden. Einerseits läßt auch die Gotik, wie wir sehen werden, den nationalen und lokalen Besonderheiten ihr Recht, andererseits erlahmte allmählich die Frische und Spannkraft der Erfindung und machte einer mehr handwerksmäßigen Tradition Platz. Von großer Bedeutung wurde in dieser wie in anderer Hinsicht die gleichzeitige Ent-

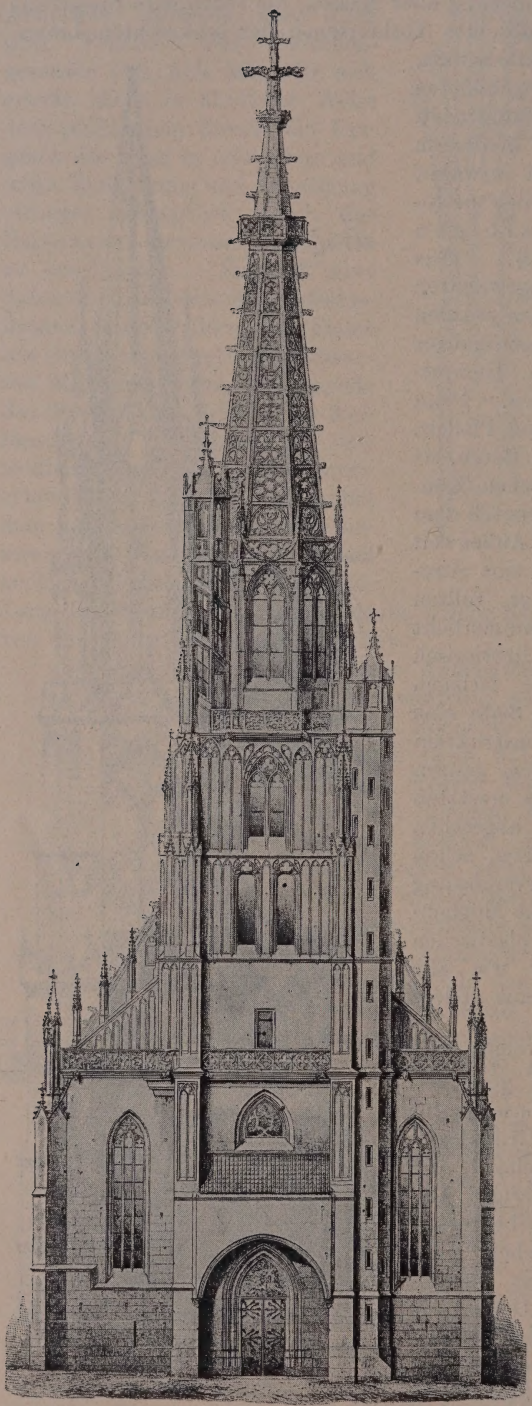


Abb. 369 Eintürmige gotische Fassade (Frauenkirche in Eßlingen)

stehung eines eigenen Bauhandwerkerstandes, die — ursprünglich im Zusammenhange mit dem allgemeinen Umschwunge der wirtschaftlichen Verhältnisse — zum Teil auch durch die Anforderungen der neuen Bauweise selbst herbeigeführt wurde. Während berufsmäßig ausgebildete Maurer, Steinmetzen und Zimmerleute in romanischer Zeit seltener vorhanden waren und oft in große Fernen von einem Bau zum andern wanderten, beförderte das Emporblühen der Städte das Aufkommen eines seßhaften Standes von Bauleuten, die sich zunftmäßig organisierten und die Leitung und Ausführung des Baubetriebes völlig in die Hand nahmen.[1]) Schließlich konnte auch nur im Schoße einer geordneten Genossenschaft die technische Sicherheit und Fertigkeit, welche der komplizierte Steinschnitt und die exakte Detailarbeit der Gotik erforderten, schulmäßig herangebildet und fortgepflanzt werden. Dabei nahmen, der Art der erforderten Arbeit entsprechend, die Steinmetzen bald den ersten Rang ein und wurden die eigentlichen Bewahrer des „Hüttengeheimnisses", wie die unter mancherlei Handwerksbräuchen in den „Bauhütten" organisierte Tradition des technischen Könnens wohl genannt wurde. Dies äußerte aber wiederum seine Rückwirkung auf die Art der Arbeit und den Stil selbst, der

[1]) *H. Beissel*, Bauführung des Mittelalters. Freiburg i. B. 1889. — *J. Neuwirth*, Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues. Prag 1890. — Vgl. *M. Hasak* in dem S. 144 angeführten Werke.

in seiner reinen Schönheit und Harmonie sich nur etwa bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts erhielt. Dann begann eine handwerksmäßige Erstarrung und Über-

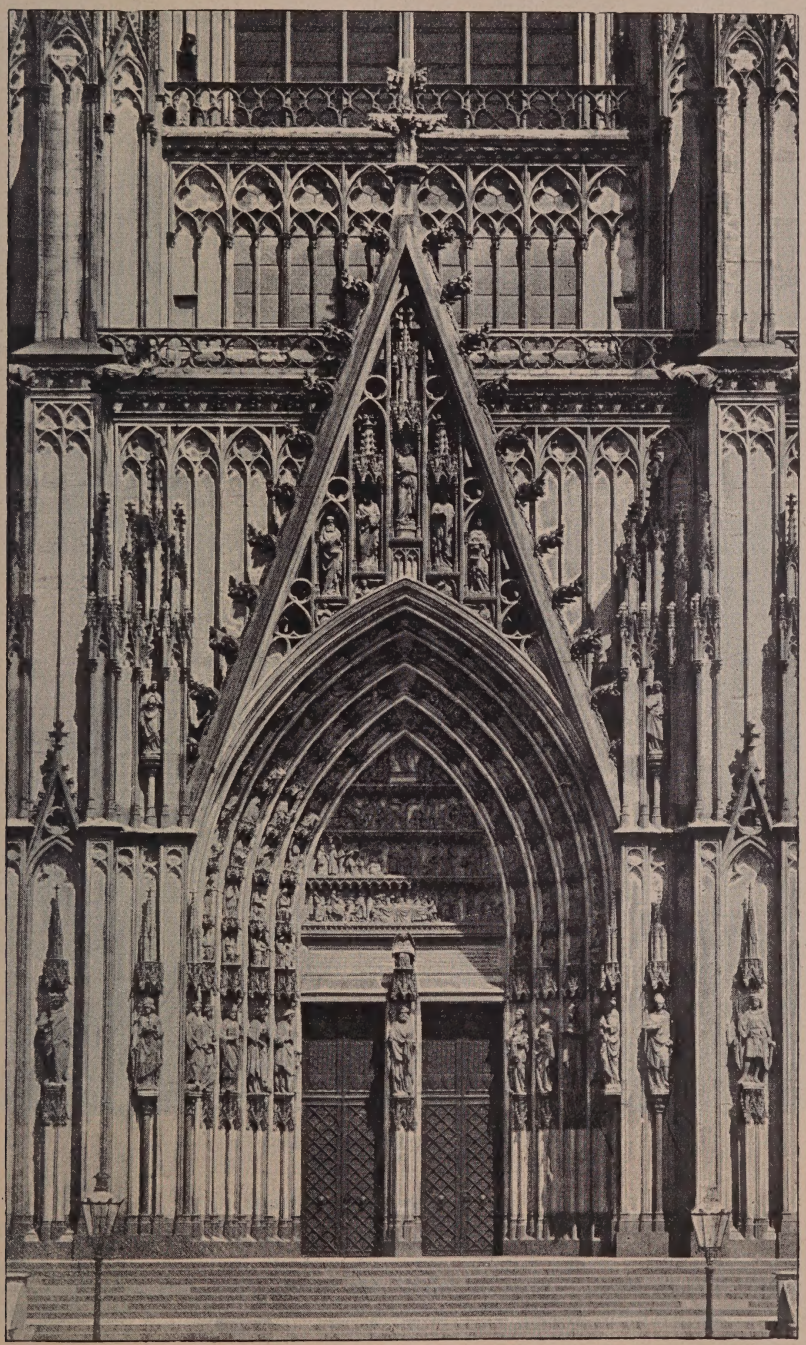


Abb. 370 Gotisches Prachtportal
(Dom zu Köln)

treibung der Formen einzutreten, die den harmonischen Zusammenhang lockert, die Dekoration aus dem Verbande mit der Konstruktion reißt und mit der völligen Entartung und Auflösung des Stils endet. — Das Besondere dieses Entwicklungsprozesses haben wir bei der Betrachtung der einzelnen lokalen Gruppen ins Auge zu fassen.

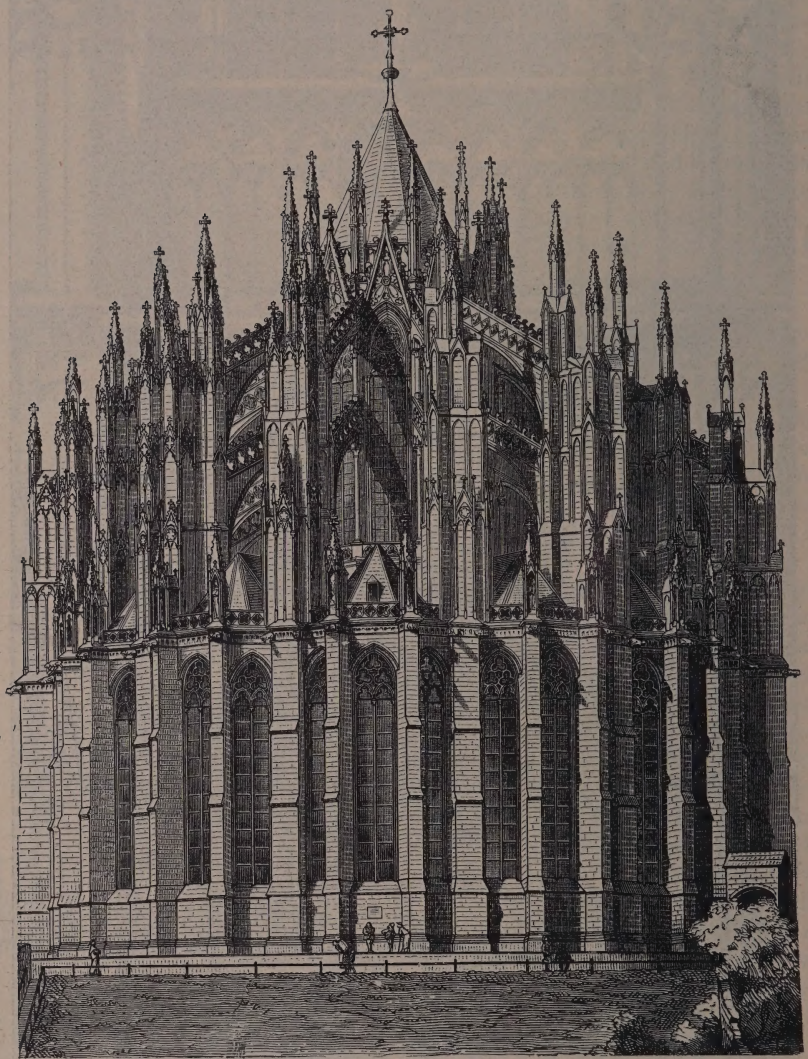


Abb. 371 Gotischer Chor
(Dom zu Köln)

B. Die äußere Verbreitung

Frankreich [1])

Auch der gotische Baustil ist nicht an einem Ort und innerhalb einer bestimmt abzugrenzenden Zeitepoche entstanden, sondern das notwendige Resultat

[1]) *G. v. Bezold*, Die Entstehung und Ausbreitung der gotischen Baukunst in Frankreich. Berlin 1891. — Vgl. die S. 197 Anm. 1 angeführte Literatur.

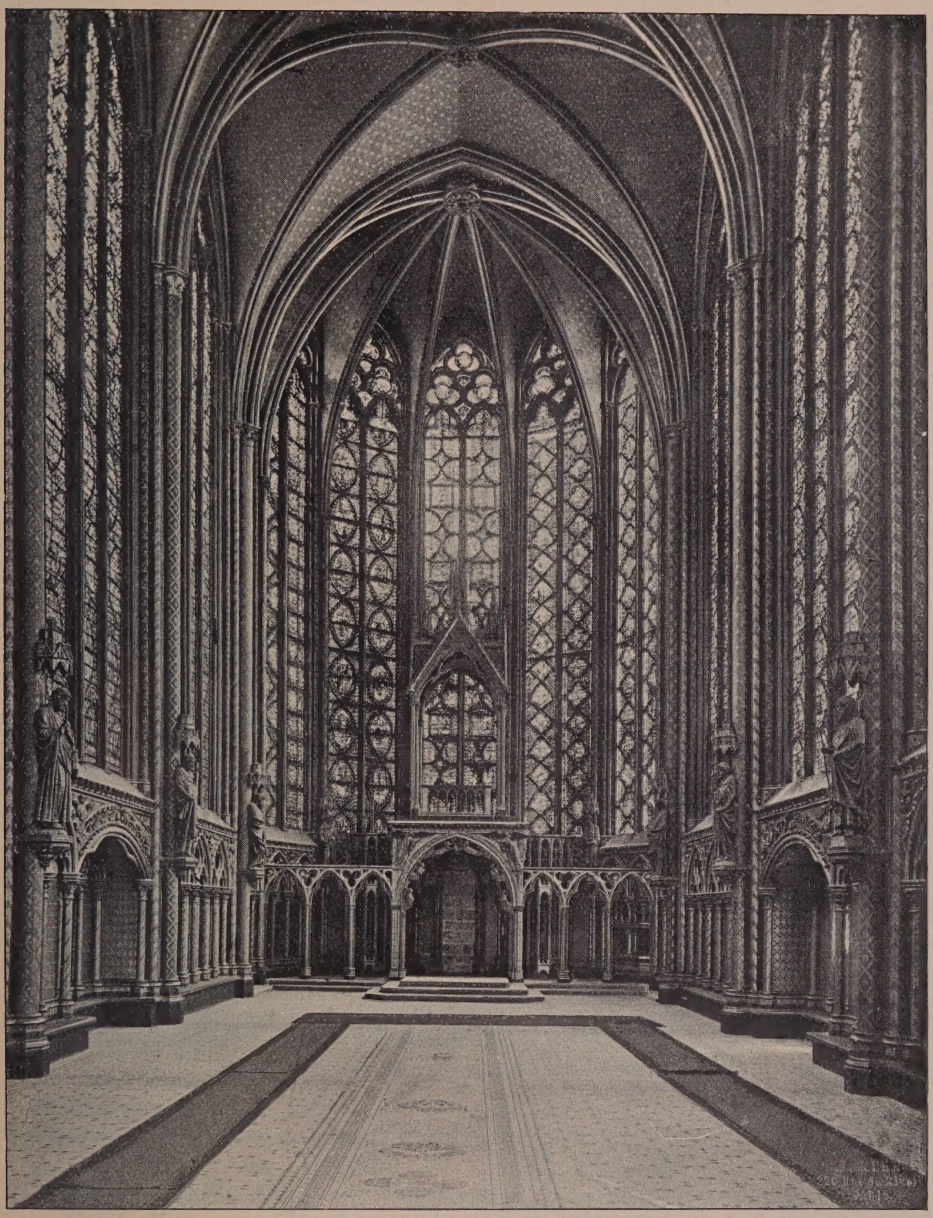


Abb. 372 Inneres einer gotischen Kirche
(Ste. Chapelle zu Paris)

einer langsam fortschreitenden Entwicklung, deren treibende Momente wir in der Geschichte der romanischen Baukunst kennen gelernt haben. Seine erste deutliche Gestalt aber hat der gotische Gedanke unzweifelhaft in dem Gebiet des nördlichen Frankreichs, und zwar gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts gefunden — in sichtlichem Zusammenhange mit den Bewegungen im politischen und Kulturleben des Landes, das aus seiner Zerklüftung einer nationalen Einigung zustrebte, deren natür-

liches Kristallisationszentrum die alte Krondomäne der französischen Könige, die Isle de France, wurde. In ihrer Hauptstadt Paris bildete zugleich die Universität einen weithin leuchtenden Mittelpunkt der Wissenschaften und alles geistigen Lebens. Ein Kind dieses im allgemeinen Aufschwung begriffenen, durch Feinheit und Schärfe ausgezeichneten, mit Bewußtsein auf Zentralisation und Organisation hinstrebenden französischen Nationalgeistes ist die Gotik. Die geistreiche Kombination der nordfranzösischen Architekten hat zuerst die einzelnen Elemente, die bis dahin in den verschiedenen Schulen Frankreichs verstreut vorlagen: die reiche Chorbildung der burgundischen Bauten, das Strebebogensystem der Auvergne, die Kreuzgewölbe der Normandie zu einem einheitlichen neuen Stile zu verschmelzen gewußt, der sich — um den Beginn des 13. Jahrhunderts zu voller

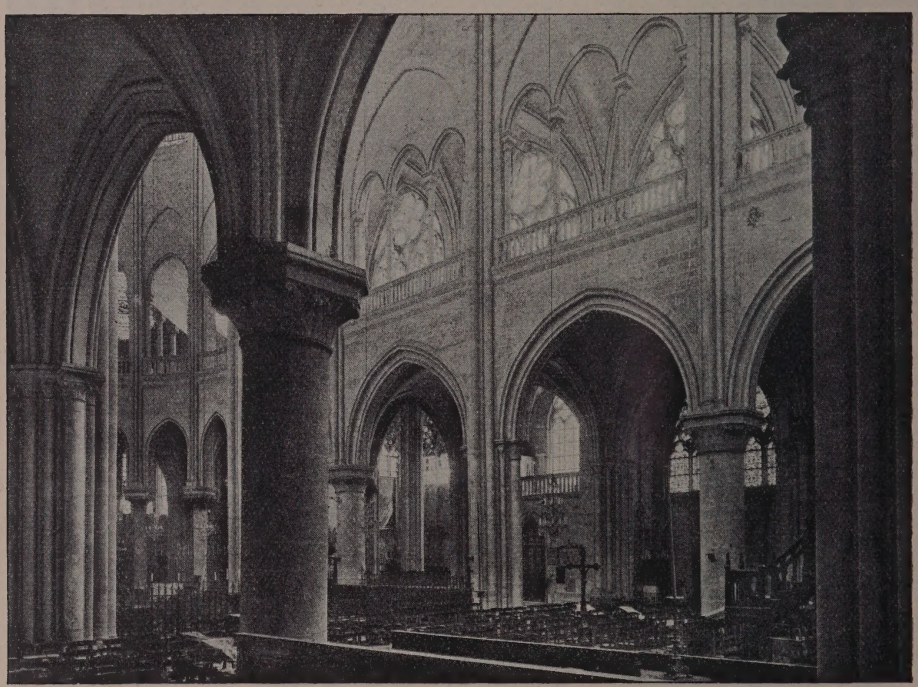


Abb. 373 Inneres der Kathedrale von Mantes (Nach Gurlitt)

Bestimmtheit und Klarheit ausgebildet — von Frankreich aus das ganze Abendland eroberte.

Ungefähr gleichzeitig entstand um 1140—1150, auf dem Gebiete nördlich der Loire ziemlich weit verstreut, eine Reihe hervorragender Bauten, welche die Hauptgedanken des neuen Stils bereits vernehmlich aussprachen. Unter ihnen erlangte der von dem machtvollen und kunstliebenden Abt *Suger* 1140—1144 ausgeführte Neubau des Chors der Abteikirche Saint-Denis bei Paris den höchsten Ruhm; erstand er doch an der Stätte der französischen Königsgräber, wurde durch eine glänzende Versammlung weltlicher und geistlicher Fürsten am 11. Juni 1144 eingeweiht und von Suger selbst in einer eigenen Schrift seiner Entstehung nach erläutert. Die schulbildende Kraft von Sugers Bau beruht aber vor allem auf der Klarheit, mit welcher die konstituierenden Elemente des neuen Stils hier zum erstenmal zu einem Ganzen zusammengefaßt sind. Konsequente Durchführung des Kreuzrippengewölbes

und des Spitzbogens, reiche Durchbildung des Chorschlusses mit Umgang und Kapellenkranz lassen sich noch heute als grundlegende Merkmale erkennen, während infolge späterer Veränderungen über die Gestalt des Aufbaus und des Strebesystems nicht mit gleicher Sicherheit geurteilt werden kann. Im gleichen Jahr wie Saint-Denis wurde die Kathedrale von Sens begonnen, welche bei manchen Schwankungen in der Gesamtanlage und in der Verwendung des Spitzbogens durch die Behandlung des Chorumgangs mit einer Mittelkapelle sich doch als der erste gotische Bau im Süden der Seine ausweist. Die Kathedrale von Angers und die Zisterzienserkirche von Pontigny vertreten die Anfänge der Gotik in den Bauschulen von Anjou und von Burgund, während die Normandie, welche der neuen Bauweise so wichtige vorbereitende Gedanken wie das sechsteilige Rippengewölbe (vgl. S. 207) geliefert hatte, infolge der kriegerischen Unruhen augenscheinlich erst verhältnismäßig spät in den vollen Strom der gotischen Bewegung eintrat.

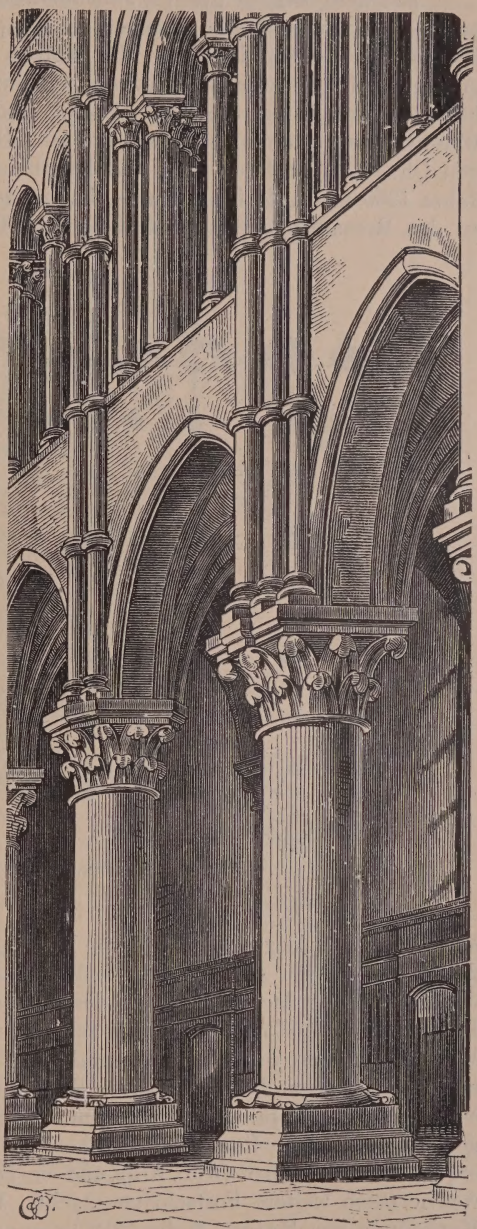


Abb. 374 Pfeiler der Kathedrale zu Laon

An das Vorbild von Saint-Denis schlossen sich zunächst die Kathedralen von Noyon und Senlis an; in Paris selbst folgte erst nach 1163 die Kathedrale Notre-Dame, mit der an Großartigkeit der Anlage die um 1165 begonnene Kathedrale von Laon wetteifert. Andere bedeutende Bauten dieser Jahrzehnte sind der Chor von St. Rémy in Reims (1162—1181), sowie die Kollegiatkirche von Mantes (vollendet um 1170) (Abb. 373). In allen diesen Bauten der französischen Frühgotik sind noch romanische Reminiszenzen zu bemerken. Der Grundriß des Chors, der fast durchweg mit Umgang und Kapellenkranz gebildet wird, beruht noch auf dem Halbkreise, die Stützen sind vorwiegend massige Rundpfeiler, über deren Kapitellen erst die Dienste für die Gewölberippen ansetzen (Abb. 374). Die Mittelschiffsgewölbe haben noch die sechsteilige Form, und es überwiegt die Anlage von Emporen über den Seitenschiffen (vgl. Abb. 373) zur besseren Verstrebung der Obermauern. Durch die Hinzufügung eines Triforiums über den Emporenöffnungen entsteht eine vierfache Gliederung der Innenwände. Die Fenster sind zuweilen noch rundbogig ge-

schlossen und bleiben ohne reicheres Maßwerk; die Strebepfeiler und -bögen am Äußeren sind massig und schmucklos.

Mit dem Beginn des 13. Jahrhunderts werden die Konsequenzen der vorangegangenen Entwicklung strenger gezogen, das System des Innern erlangt seine freieste, klarste Durchbildung, der Aufbau durch Wegfall der Emporen und Vergrößerung der Fenster und Triforien jene luftige Leichtigkeit, jene imposante Kühnheit der Verhältnisse, die fortan Haupt- und Nebenschiffe zu möglichst einheitlicher Raumwirkung zusammenzufassen strebte. Das früheste dieser Werke, die Kathedrale von Chartres,[1]) deren Chor und Langhaus nach einem Brande von 1194 bis zum Jahre 1260 neu aufgeführt wurde, hat in der Bildung des Chors noch eine gewisse, an den Romanismus erinnernde Schwere. Das innere Chorhaupt, aus sieben Seiten

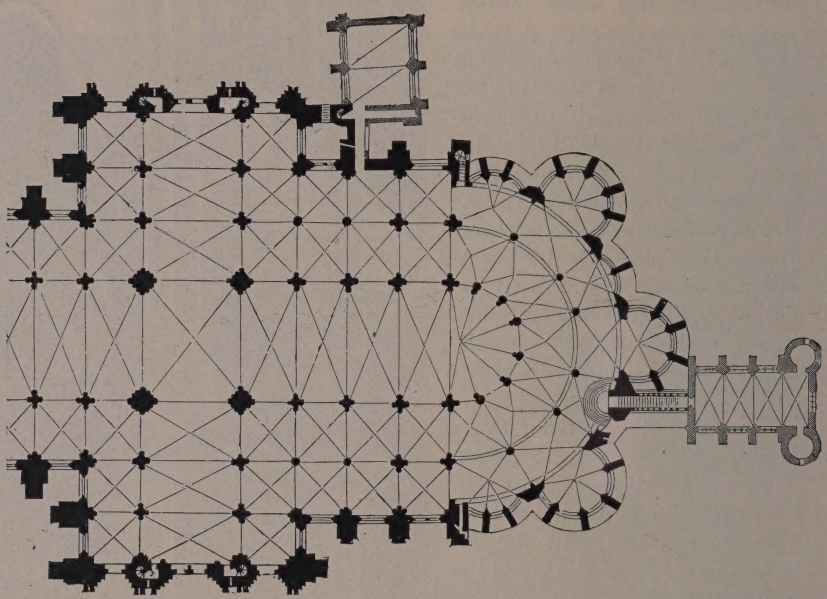


Abb. 375 Chorgrundriß der Kathedrale von Chartres

eines Vierzehnecks gebildet, wird von halbrunden doppelten Umgängen eingeschlossen, deren Rundpfeiler so gruppiert sind, daß die weiteren Zwischenräume den tiefen, die engeren den flachen Kapellen des äußeren Chorschlusses entsprechen (Abb. 375). Das Strebewerk ist noch auffallend schwer und wuchtig; auch sollte nach romanischer Weise das Äußere durch eine Vielzahl von Türmen — von denen aber nur die beiden aus einem älteren Bau erhaltenen Westtürme zur vollen Höhe aufgeführt sind — eine reichbewegte Silhouette erhalten. Dagegen ist nun hier das vierteilige Kreuzgewölbe sowohl im fünfschiffigen Chor wie im dreischiffigen Langhaus bereits konsequent durchgeführt (Abb. 375) und es beginnt die Höhensteigerung der Schiffe, welche rasch weitere Fortschritte macht. Freier, kühner und leichter ist schon die Kathedrale von Reims,[2]) die 1212 begonnen, im Laufe des Jahrhunderts angeblich durch *Robert de Couci* vollendet wurde (Abb. 376 und 377). Der Chor gewinnt durch Beschränkung auf einen Umgang, dem sich fünf immer noch im Halbkreise

[1]) *H. Mayeux*, La Cathédrale de Chartres. Paris 1902.

[2]) *K. Schaefer*, Die Kathedrale von Reims. (Die Baukunst, Heft 9.) — *M. H. Jadart* und *L. Demaison*, Die Kathedrale von Reims. Paris 1900 ff. (300 Lichtdrucktafeln.)

angelegte, im oberen Teil aber polygonal weitergeführte Kapellen anfügen, eine klarere Entwicklung. Die Höhenverhältnisse sind im Vergleich zu Chartres durchweg gesteigert, die Fenster sind größer und haben wirkliches Maßwerk. Das Strebesystem (Abb. 376) mit doppelten Strebebögen und reich geschmückten Strebepfeilern

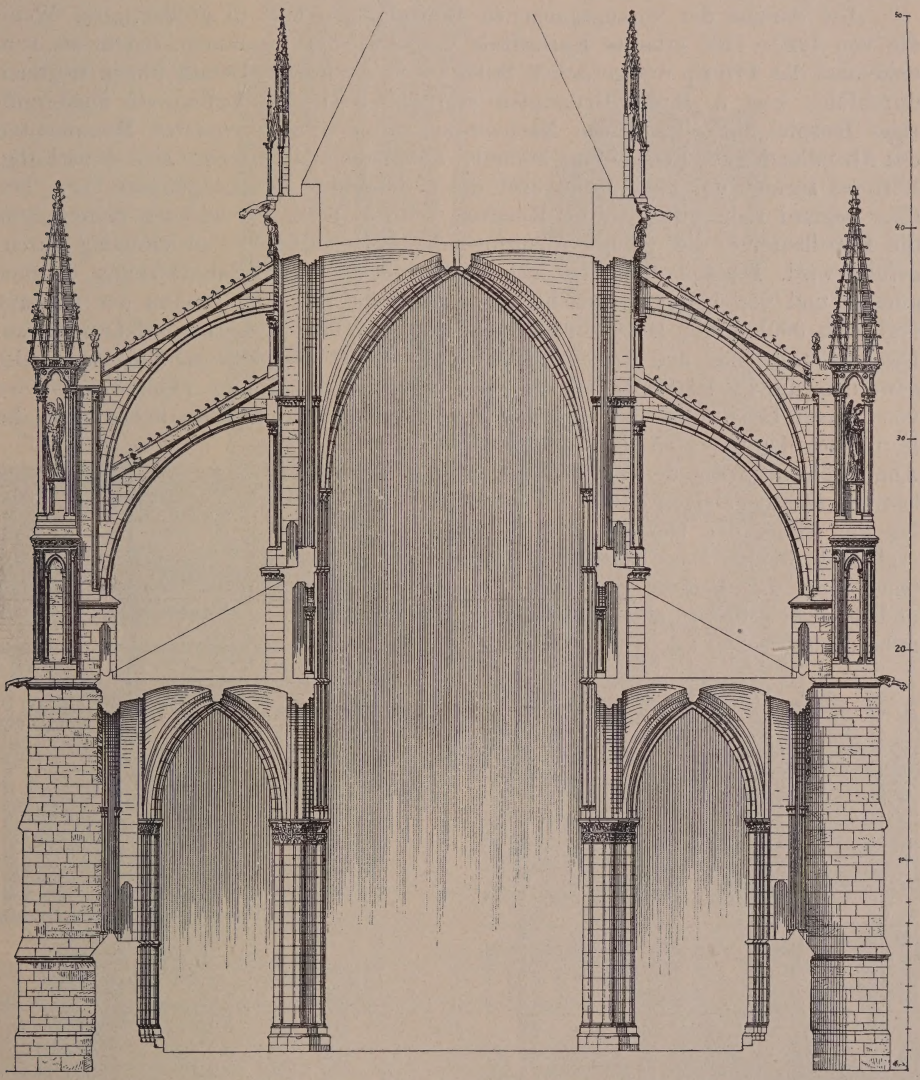
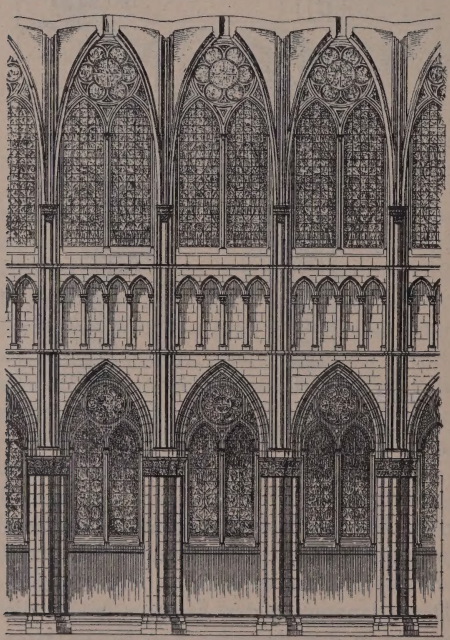


Abb. 376 Querschnitt der Kathedrale von Reims
(Nach Dehio und v. Bezold)

ist „das schönste, welches je ausgeführt wurde". Die Strebepfeiler fügen sich in ihrem Aufbau auf das harmonischste der Gliederung der Außenansicht durch die Seitenschiffsdächer und Oberfenster ein, und die Statuentabernakel nehmen ihnen gleichsam alle materielle Schwere (Abb. 377). Den Glanzpunkt des Äußeren bildet die berühmte Fassade (Abb. 378), welche die bereits in den Fassaden von Notre-Dame zu Paris, von Laon und Chartres hervortretende Entwicklung zu ihrem

Höhepunkt bringt; ausgeführt wurde sie allerdings wohl erst im 14. Jahrhundert. Trotz einer Überfülle an Details tritt die harmonische Dreiteilung auf der Grundlage der drei mächtigen Westportale klar hervor. Das große Rosenfenster im mittleren, die Königsgalerie im oberen Geschoß bleiben charakteristische Merkmale der französischen Kathedralfassade.

Die Summe der vorangegangenen Bestrebungen faßt in großartigster Weise die von 1220—1288 erbaute Kathedrale von Amiens zusammen, indem sie zum erstenmal das Prinzip des gotischen Stiles bis in die letzten Details hinein siegreich durchführt und in ihrem Grundplan (vgl. Abb. 351) und Aufbau ein mustergültiges Beispiel hinstellt, dessen Nachwirkung an den bedeutendsten Monumenten des Abendlandes zur Erscheinung kommt. Langhaus und Querhaus sind dreischiffig, letzteres springt um zwei Joche über die Seitenschiffe des Langhauses vor. Der Chor beginnt fünfschiffig; in der Rundung tritt an Stelle des äußeren Seitenschiffs die Kapellenreihe, die — mit vorspringender Mittelkapelle — gleichmäßig durchgeführt wird. Die Anordnung ist, insbesondere für die innere Raumwirkung, überaus günstig und von klarer Folgerichtigkeit. Dasselbe gilt vom System des Aufbaus (vgl. Abb. 366), dessen Höhendimensionen wiederum eine Steigerung erfahren haben. Die Pfeilerabstände und dementsprechend die Weite der Seitenschiffe sind größer geworden, die Pfeiler schlanker, der ganze Eindruck des Innern (Abb. 379) ist der von kühner Leichtigkeit und müheloser Vollendung. Die Stützen haben noch die Form des kantonierten Rundpfeilers (vgl. Abb. 355), aber die dem Mittelschiff zugekehrten Dienste steigen ohne Unterbrechung bis zur Höhe der Gewölbekämpfer empor (vgl. Abb. 379). Das Triforium ist in die Gliederung der Fenster mit hineingezogen und im Chor selbst zu einer zweiten Fensterreihe durchbrochen.



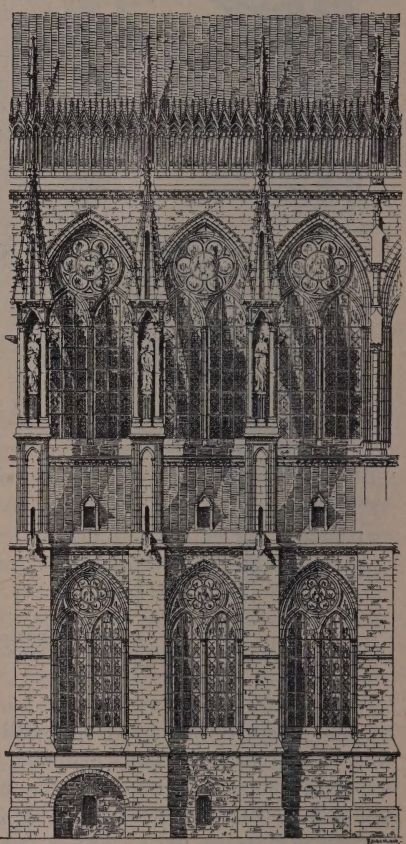


Abb. 377 Inneres und äußeres System der Kathedrale von Reims
(Nach Dehio und v. Bezold)

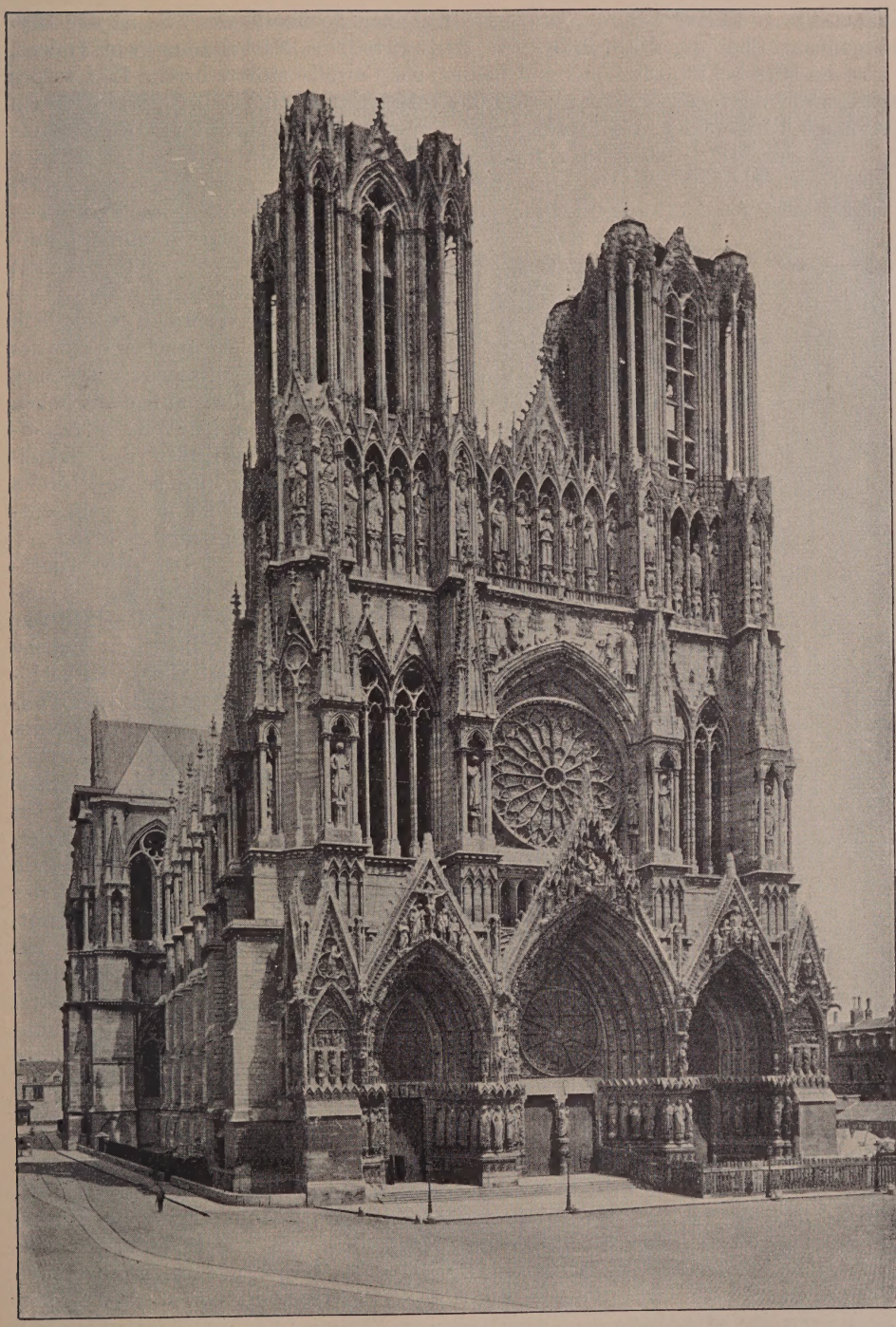


Abb. 378 Fassade der Kathedrale von Reims

Mit Amiens war das gotische Bausystem zur völligen Reife gebracht. Die Folgezeit vermochte dem Erreichten nichts wesentlich Neues mehr hinzuzufügen;

sie suchte es zunächst durch gesteigerte Kühnheit zu überbieten. So ist der 1225 begonnene Chor der Kathedrale von Beauvais eine Nachahmung von Amiens, aber im Mittelschiff noch höher und breiter; das Gewölbe stürzte bereits 1234 wieder ein, zwölf Jahre nach seiner Vollendung. Die Kathedrale von Bourges, deren Anfänge bis ins Jahr 1174 zurückgehen, wurde nach dem Vorbild von Notre-Dame zu Paris angelegt und unter mannigfachen Hemmungen erst im 14. Jahrhundert vollendet. Sie hat ebenso wie der Chor der Kathedrale von Le Mans (seit 1217) fünf Schiffe, von denen die beiden inneren Seitenschiffe höher sind als die äußeren — eine Anordnung, die eine gewisse Einheit der Raumwirkung hervorbringt, aber dem eigentlichen Wesen des gotischen Bausystems, das auf dem hohen schlanken Emporschießen des Mittelschiffs beruht, bereits nicht mehr ganz entspricht.

Abb. 379 Inneres der Kathedrale von Amiens

Die Regierungszeit Ludwigs des Heiligen (1226—1270) war die klassische Epoche der Gotik (Hochgotik); mit der Vollendung des seines Könnens in jeder Beziehung sicheren Stils vereinigt sich ein fieberhafter Baueifer, der überall im Lande den Neubau der Kirchen unternimmt, auch ohne daß ein praktisches Bedürfnis dazu vorgelegen hätte. So wurde kaum hundert Jahre nach ihrer Vollendung die Kirche von Saint-Denis (von 1231 ab) bereits einem völligen Umbau unterzogen; der Chor von Le Mans ersetzte den eines herrlichen spätromanischen Gewölbebaues. Erwähnenswert sind ferner aus der großen Zahl der Neubauten die Kathedrale von Soissons (1212), die Kollegiatkirche von St. Quentin (1230), die Kathedralen von Troyes (1218) (Abb. 380) und Chalôns (1230), die Kathedrale von Tours, eine elegante kleine Nachbildung von Amiens, u. a. An luftiger Höhe und Weite des Aufbaus, in der Fülle des Lichts, das durch die breiten Fenster und die nun fast regelmäßig durchbrochen gebildeten Triforien hereinströmt, an Reichtum und Schärfe der Gliederung von Pfeilern und Bögen (vgl. Abb. 380) — kurz, in der Auflösung aller Massen, der Negation der Flächen, der ausschließlichen Betonung der Vertikallinie erreicht die französische Gotik des 13. Jahrhunderts das denkbar Höchste und kommt dem absoluten Ideal der gotischen Bauweise sicherlich

am nächsten. Als eigenste Unternehmung König Ludwigs muß hier die von ihm errichtete Kapelle seines Palastes, die sog. Ste. Chapelle zu Paris, genannt werden,

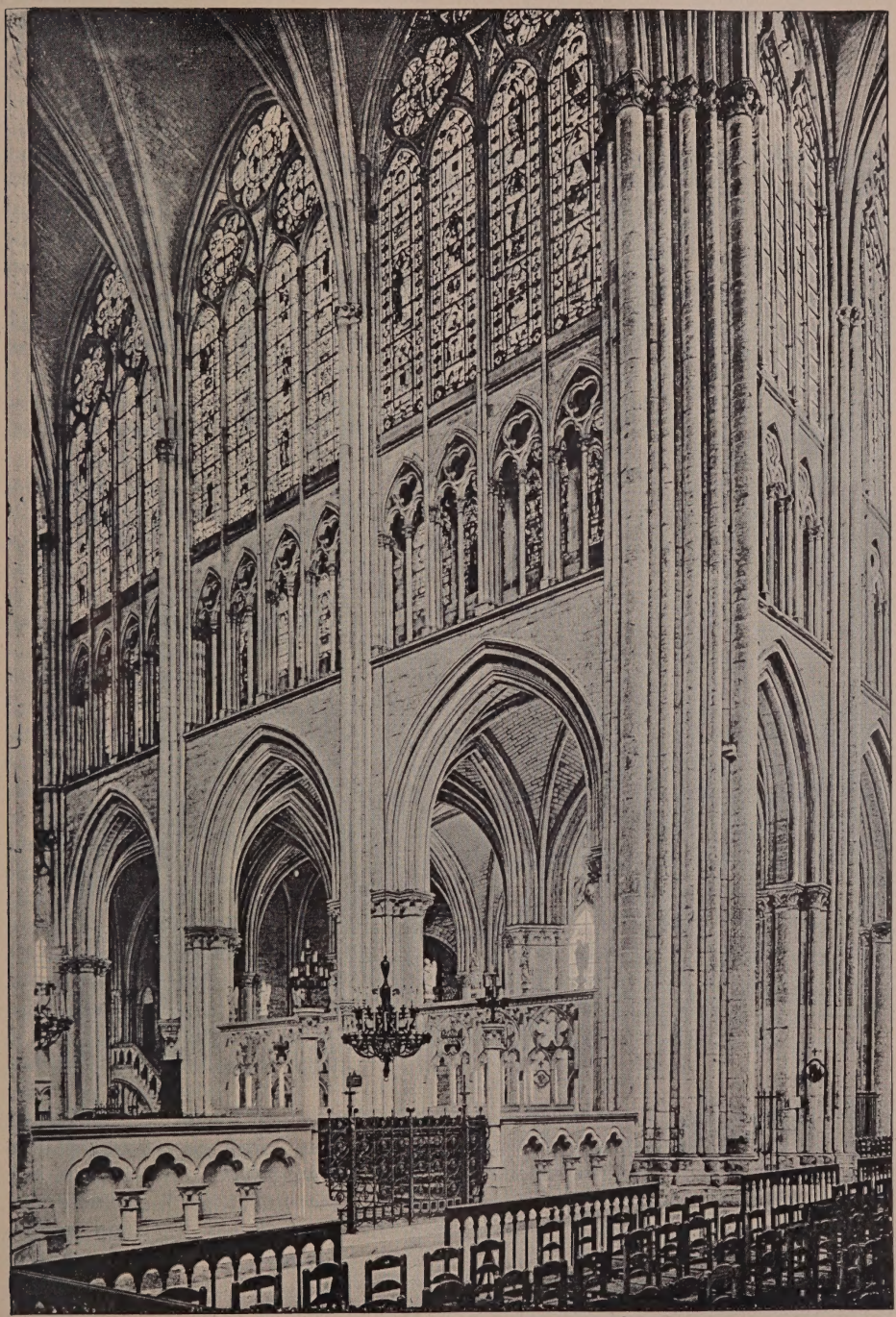


Abb. 380 Inneres der Kathedrale von Troyes (Nach Gurlitt)

die, 1243—1278 durch *Peter von Montereau* erbaut, das köstlichste Juwel dieser klassischen Epoche der Gotik bildet (vgl. Abb. 372). Sie besteht aus einer dreischiffigen gruftartigen unteren und einer einschiffigen oberen Kirche, letztere durch die edlen, leichten Verhältnisse, die reiche Gliederung, die breiten vierteiligen Fenster (vgl. Abb. 361), welche die Wand fast völlig auflösen, endlich durch prachtvolle Polychromie von bezaubernder Wirkung.

Der französische Süden verhielt sich, wie natürlich, der Gotik gegenüber ziemlich ablehnend, da er durch seine ganze Vergangenheit in baugeschichtlicher Beziehung auf die antike Tradition verwiesen wurde. Immerhin stellen sich die Kathedralen zu Lyon, Clermont-Ferrand (diese besonders großartig entwickelt), Limoges und der Chor der Kathedrale von Narbonne auch hier als bedeutende Zeugnisse der fortan fast unbestrittenen Alleinherrschaft des Stils dar. In Burgund nimmt eine kleine, aber interessante Gruppe von Bauten, wie Notre-Dame in Dijon, Notre-Dame in Saumur und die Kathedrale von Auxerre, den gotischen Stil nur in einer stark individuellen Umfärbung auf, deren Einfluß man auch in der französischen Schweiz an der Kathedrale von Genf erkennt. Daneben erhält sich jedoch im Süden Frankreichs auch eine einfachere Planform mit breitem, einschiffigem Langhaus und eingebauten Kapellen, wie an der prächtigen, seit 1282 langsam ausgeführten Kathedrale von Albi mit bereits spätgotischer Innendekoration. Die großartige Kathedrale von Poitiers (Abb. 381) erhielt im 13. Jahrhundert ein gotisches Langhaus an die noch in romanischen Formen gehaltenen Teile, Chor und Querschiff, angebaut; aber ebensowohl die hallenartige Form des Aufbaus mit einem nur wenig über die Seitenschiffe emporragenden Mittelschiffe wie die kuppelartig in die Höhe gezogenen Kreuzgewölbe erinnern daran, daß in diesen Gegenden die Gotik wohl aufgenommen,

Abb. 381 Inneres der Kathedrale von Poitiers (Nach Gurlitt)

aber nicht ihrem innersten Wesen nach empfunden wird. In der Normandie, wo die Gotik seit Beginn des Jahrhunderts festen Fuß gefaßt hatte, macht sich der alte straffe und etwas nüchterne Charakter der Architektur des Landes auch jetzt noch geltend, weniger in den Umbauten der großen Kathedralen, wie der zu Rouen

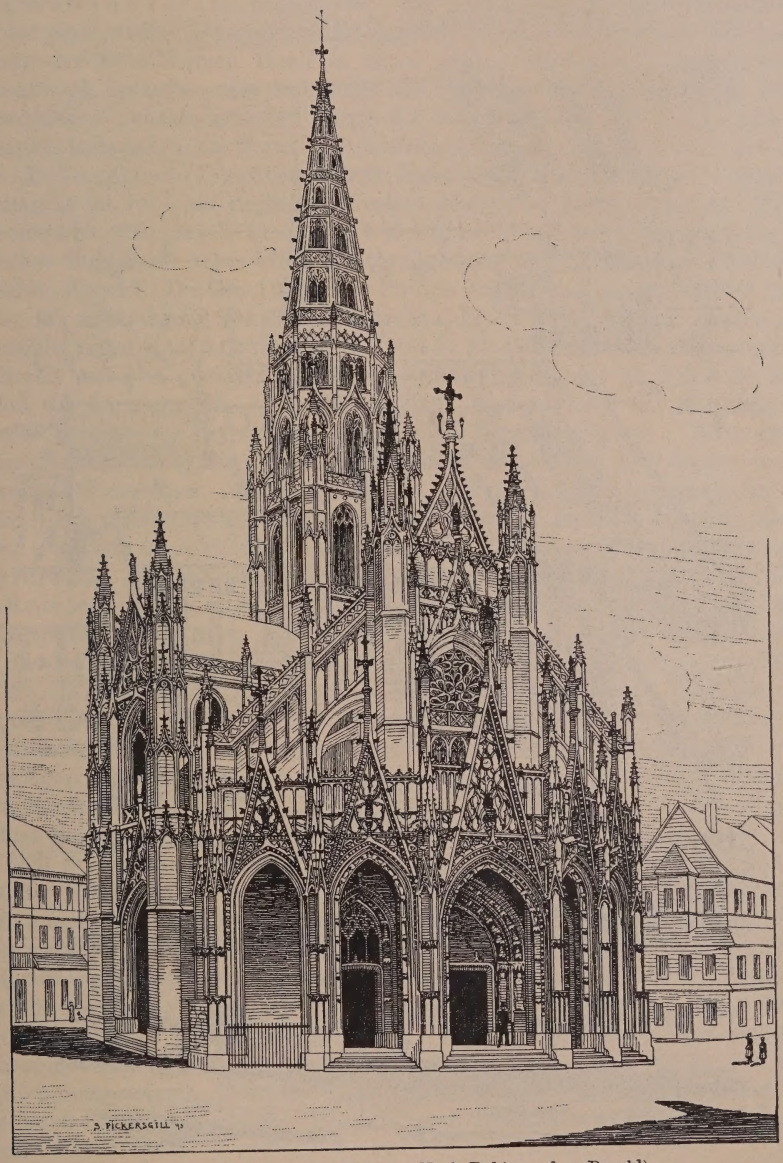


Abb. 382 S. Maclou zu Rouen (Nach Dehio und v. Bezold)

(1207—1280), als in einer Reihe völliger Neubauten, wie den Kathedralen zu Coutance (seit 1250), Séez und Bayeux. Im Innern fällt die Höhe des Triforiums an Stelle der in der Normandie lange festgehaltenen Emporen, sowie die Wiederholung desselben auch an den Seitenschiffswänden auf, am Äußeren besonders die große Anzahl und stattliche Höhe der Türme. Ein Werk ganz besonderer Art ist die

Abtei des Mont St. Michel in der Normandie, an der Meeresküste auf steiler Klippe wie eine gewaltige Burg emporragend, die in der kühn aufgegipfelten Kirche ihren Schlußpunkt findet.

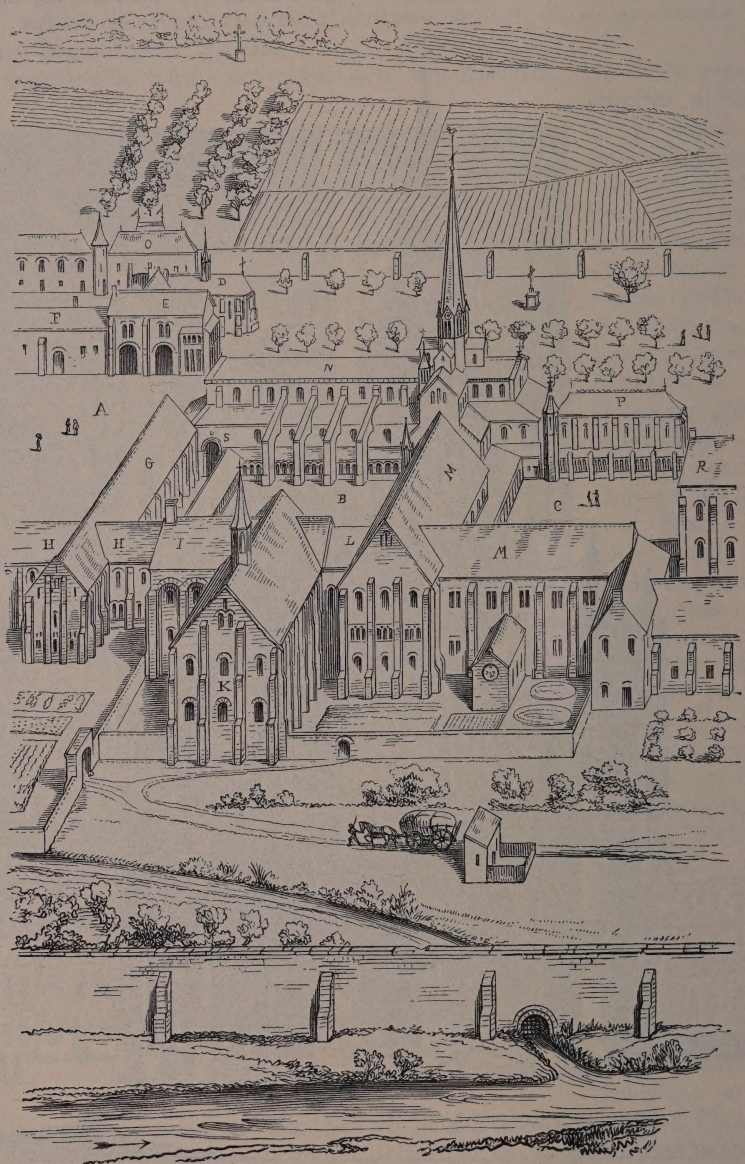


Abb. 383 Ansicht von Kloster Citeaux (rekonstruiert)

Das 14. Jahrhundert sah in dem durch die verderblichen Kriege mit England erschöpften und zerrissenen Frankreich eine minder reiche Entfaltung des Baueifers, obwohl es auch jetzt nicht an Erneuerungen und Wiederherstellungen älterer Bauten fehlt. Nicht bloß werden die älteren im Bau begriffenen Kathedralen fortgeführt, sondern die kecke, fast übertriebene Schlankheit und elegante Leichtigkeit des zu

seinen letzten Konsequenzen gelangten Systems spricht sich in Neubauten wie St. Ouen zu Rouen (seit 1318) und der unvollendeten St. Urbain zu Troyes (seit 1262) mit hoher Anmut aus. Dagegen entfaltete seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts sich eine glänzend reiche Nachblüte der Gotik, welche die Franzosen mit dem Namen des Flamboyantstils bezeichnen. Sie gefällt sich im überwiegenden Betonen einer prachtvollen Dekoration, die zugleich mit einer spielenden, willkürlichen Umbildung der Detailformen Hand in Hand geht. Namentlich wird davon das Fenstermaßwerk betroffen, das sich jetzt aus flammenförmig gewundenen Pässen, den „Fischblasen", zusammensetzt. Auch die Bögen nehmen eine geschweifte, teils überschlanke, teils gedrückte Form an („Kielbögen"), und eine glänzende, aber etwas trockene Maßwerkgliederung überwuchert hauptsächlich das Äußere. Besonders die Normandie ist reich an eleganten Werken dieser Art, unter denen St. Maclou zu Rouen (Abb. 382) durch Pracht und Reichtum der Ausbildung hervorragt.

Höchst bedeutend trotz aller Zerstörungen ist der französische Profanbau der gotischen Epoche. Der seit 1204 unter Philipp August kastellartig erbaute Louvre zu Paris ist zwar durch den Renaissancebau Franz' I. verdrängt worden; auch das glänzende, unter Karl V. aufgeführte Hôtel de St. Paul ist vollständig verschwunden, während von dem ältesten Sitze der französischen Könige im Palais de Justice nicht bloß die herrliche Ste. Chapelle (S. 329), sondern auch die düsteren, nach dem Flusse gerichteten Befestigungstürme noch Zeugnis ablegen. Aber als eine großartige Herrscherburg des Mittelalters besteht das Schloß der Päpste zu Avignon, seit 1336 errichtet, mit zwei Kapellen und dem grandiosen Saale des Konsistoriums, nach außen mit gewaltigen Türmen bewehrt, jetzt als Kaserne übel zugerichtet. Stattlich ist auch das ebenfalls dem 14. Jahrhundert angehörende Schloß zu Pierrefonds. Selbst das aus dem 15. Jahrhundert stammende Schloß des Königs René von Anjou zu Tarascon bewahrt noch den Charakter mittelalterlichen Burgbaues. Von den zahlreichen sonst noch erhaltenen Profanwerken [1]) sei noch das der Schlußepoche mit ihrer reicheren dekorativen Entfaltung angehörende Schloß Meillant, sodann das Palais de Justice zu Rouen und das Haus des Jacques Coeur zu Bourges hervorgehoben. Auch der Klosterbau erhob sich unter dem Einfluß des neuen Stils zu bedeutenden Leistungen, insbesondere in den Klosteranlagen der Zisterzienser, [2]) die für die Ausbildung und Verbreitung der gotischen Bauweise überhaupt eine große Bedeutung besitzen (vgl. S. 164). Denn die regelmäßige Anordnung von Umgang und Kapellenkranz am Chor (vgl. die Kirche *N* in Abb. 383) führte schon früh zur Anwendung gotischer Gewölbeformen, wie denn Solidität der Konstruktion und klare Disposition eine charakteristische Eigenschaft ihrer auf einfache Zweckmäßigkeit gerichteten Bauweise bilden. Leider sind die Denkmäler der zisterziensischen Frühgotik, wie sie namentlich im Mutterlande des Ordens, Burgund, während des 12. Jahrhunderts entstanden, größtenteils zerstört. Außer dem Neubau von Citeaux selbst (Abb. 383, nach einem alten Kupferstich) waren die Anlagen von Pontigny (um 1150), späterhin Ourscamp (erhalten der imposante Krankensaal), Châlis, Longpont und Vaucelles bedeutende Werke, von denen kraft der unausgesetzten Kolonisationstätigkeit der Zisterzienser fruchtbare Anregungen auch in architektonischer Hinsicht nach Deutschland, Italien und Spanien ausgingen.

Die Niederlande [3])

Das von Frankreich und Deutschland eingeschlossene niederländische Gebiet läßt in seinen architektonischen Werken deutlich den Einfluß dieser beiden Länder

[1]) *G. Eyriez* und *P. Perret*, Les châteaux historiques de la France. Paris 1882 ff.
[2]) *E. Sharpe*, The Architecture of the Cistercians. London 1874.
[3]) *Schayes*, Histoire de l'architecture en Belgique. 4 Vols. 8. Bruxelles 1849 ff.

erkennen. In der romanischen Epoche, als Deutschland an der Spitze Europas stand und auch in der künstlerischen Bewegung voranschritt, trugen die niederländischen Bauten überwiegend den Charakter der benachbarten rheinischen Gebiete. In der gotischen Epoche, wo Frankreichs Einfluß sich Bahn brach, folgten sie seiner Bauweise. Die Architektur der Niederlande nimmt sehr bald den strengen frühgotischen Stil Frankreichs an und hält ohne besondere Entwicklung positiver Eigenart lange daran fest.

Den Übergang bezeichnet hier die imposante Kathedrale zu Tournay, die, bis zu dem halbrund geschlossenen Querschiff in romanischen Formen ausgeführt und ursprünglich flach gedeckt, erst seit 1242 einen ebenso langen gotischen Chor erhielt, der, in bedeutend schlankeren Verhältnissen ausgeführt, das Langhaus überragt; mit seinem von Umgang und fünf Kapellen eingeschlossenen Chorhaupt stellt er die großartigste Leistung der Frühgotik in Belgien dar. Noch romanisch in der Anlage ist die Gruppe von sieben Türmen, welche das Äußere besonders stattlich gestaltet. Zu den bedeutenderen Bauten gehören ferner die um 1227 begonnene Kathedrale St. Gudula zu Brüssel, ein Bau von ernsten Formen und mächtigen Verhältnissen, sowie die ebenfalls auf entwickeltem französischem Grundplan seit 1251 ausgeführte Kathedrale von Utrecht. Der späteren Epoche gehört die 1352 begonnene und erst im 15. Jahrhundert vollendete Kathedrale von Antwerpen (Abb. 384) an, ein Bau von großartiger räumlicher Anlage, der sogar durch nachträgliche Erweiterung ein siebenschiffiges Langhaus erhalten hat, das an malerischem Reiz der perspektivischen Durchblicke seinesgleichen sucht. In Holland verflachte sich selbst bei bedeutender Anlage der Stil durch die Aufnahme des Backsteins und durch die häufige Anwendung hölzerner Decken statt steinerner Gewölbe; doch sind auch hier außer der schon erwähnten Kathedrale von Utrecht manche stattliche Kirchen zu nennen, die meistens, wenngleich in etwas gemäßigter Form, der französischen Chorbildung folgen. So die Große Kirche zu Dordrecht, St. Stephan zu Nimwegen, die neue Kirche zu Amsterdam und die erst 1472 erbaute Laurentiuskirche zu Rotterdam. Andere Kirchen wie St. Bavo zu Harlem, St. Peter und die großartige St. Pankratiuskirche zu Leyden, die Große Kirche zu Arnheim vereinfachen den Chorschluß, indem sie zwar den Umgang beibehalten, aber auf die Kapellen verzichten. Endlich kommen auch einige Hallenkirchen, und zwar Bauten mit gleich hohen und meist gleich breiten Schiffen vor wie die Lubeniuskirche zu Deventer, St. Jakob zu Utrecht und die Walpurgiskirche zu Zutphen, die damit einen gleich hohen Chorumgang samt Kapellenkranz verbindet. Einfacher sind die Kirchen zu Hasselt und St. Michael zu Zwolle, wo man, um das lastende hohe Dach zu vermeiden, jedem Schiff ein besonderes Satteldach gegeben hat, eine Anlage, die an den niederdeutschen Backsteinbauten wiederkehrt.

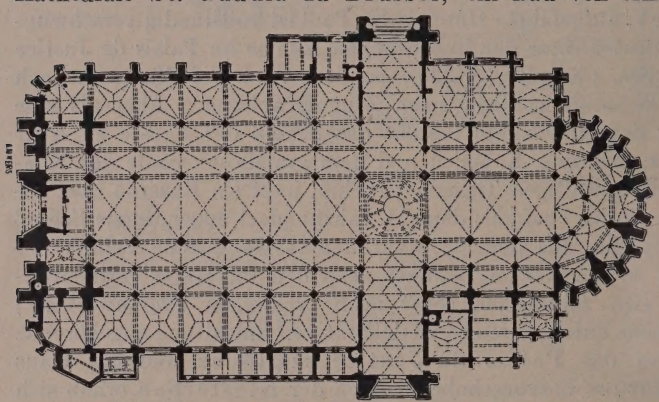


Abb. 384 Grundriß der Kathedrale von Antwerpen

Ungleich größere selbständige Bedeutung hat in den Niederlanden, namentlich

in Belgien, der Profanbau erlangt. Die flandrischen Städte hatten seit dem 12. Jahrhundert durch Handel und Seefahrt eine Macht und Bedeutung gewonnen, mit der sich im ganzen Abendlande nur etwa die großen freien Städte Italiens messen konnten. Reichtum und bürgerliches Kraftgefühl spricht sich denn auch voll großartiger Tüchtigkeit in den Profangebäuden dieser Städte aus. Die Anlage ist weit über das materielle Bedürfnis hinaus mächtig und großräumig. Sie entlehnt das Wesentliche ihrer dekorativen Formen dem gleichzeitigen Kirchenbau, doch so, daß ihre Anwendung und Komposition den profanen Charakter deutlich zu erkennen geben. So erheben sich nicht bloß Stadthäuser, sondern auch Gildenhäuser, Kaufhallen und andere für gemeinsame öffentliche Zwecke errichtete Anlagen, deren Mitte zum Ausdruck stolzen Bürgersinns oft ein gewaltiger Glockenturm (Beffroi) krönt. — Der früheste und bedeutendste dieser bürgerlichen Monumentalbauten ist die Halle der Tuchmacher zu Ypern,[1]) von 1200—1304 ausgeführt, gegenwärtig als Rathaus dienend. Zweigeschossig, mit edel durchgebildeten Spitzbogenfenstern, von einem reichen Zinnenkranz abgeschlossen, auf den Ecken mit erkerartigen schlanken Türmchen, in der Mitte durch einen massenhaften Beffroi beherrscht, dessen Ecken sich wieder in vier zierlich schlanke Türmchen auflösen, wirkt der Bau bei aller Kolossalität einfach und gefällig. Ähnliche Anlage zeigt die Halle zu Brügge (Abb. 385), 1282 begonnen, aber erst spät vollendet, in einem besonders hoch (107 m) hinaufgeführten kecken Turmbau gipfelnd. Die zierlichste Vollendung erreicht das um 1376 begonnene Rathaus zu Brügge mit seinen schlanken Spitzbogenfenstern, reichem, baldachingeschütztem Statuenschmuck, prächtiger Zinnenbekrönung und den an der Ecke und in der Mitte angebrachten

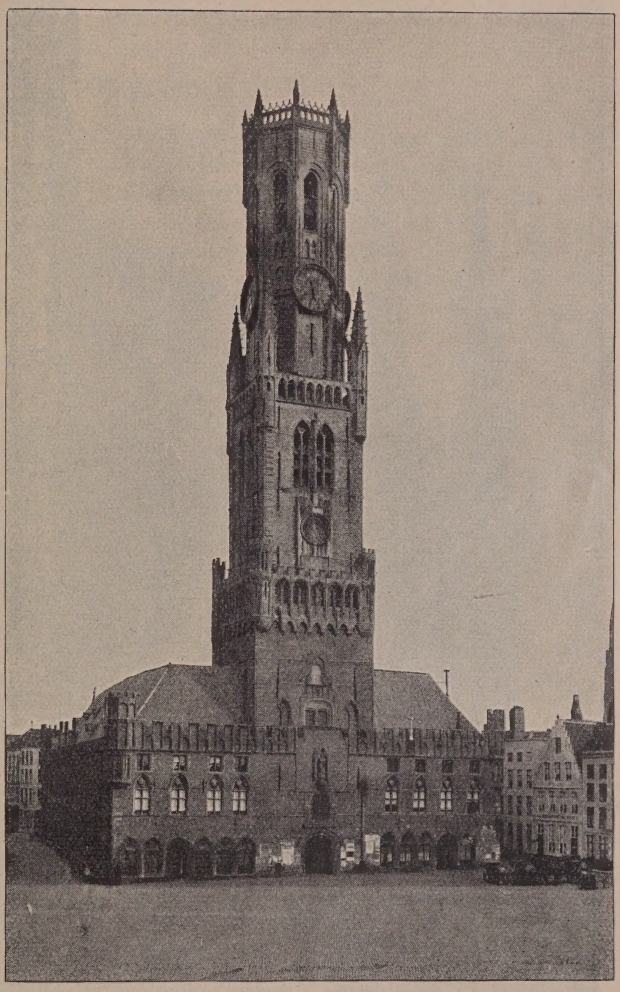


Abb. 385 Halle zu Brügge

[1]) *H. Hymans*, Brügge und Ypern. Berlin 1900.

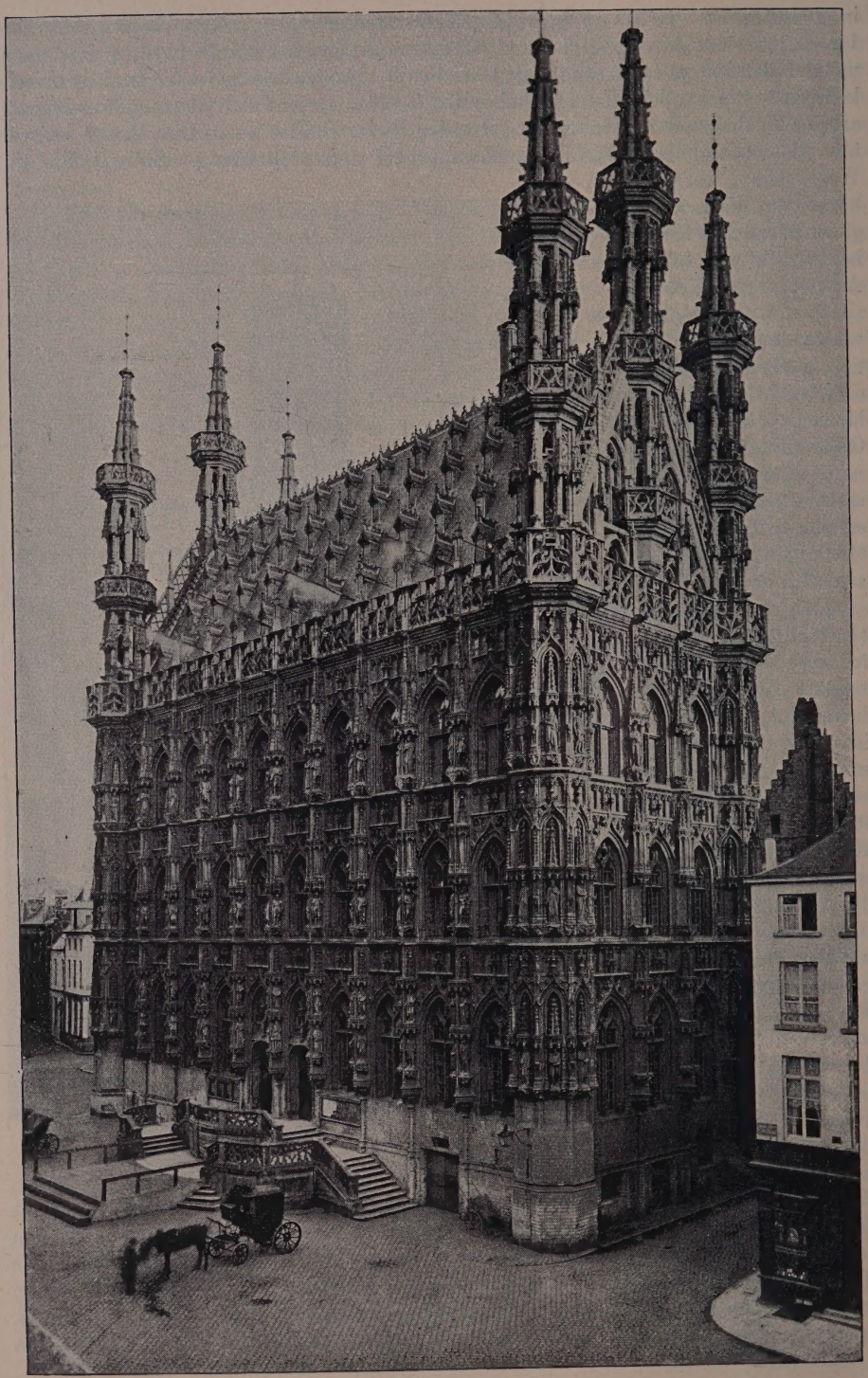


Abb 386 Rathaus zu Löwen

Erkertürmchen. In der späteren Epoche erlangt dieser Stil an dem Rathaus zu Brüssel, 1402—1454 erbaut, seine prächtigste Entfaltung. In noch glänzenderer Ausführung folgt ihm 1447—1463 das Rathaus zu Löwen (Abb. 386), das in seinen drei ganz gleich gebildeten Stockwerken mit den unzähligen Statuetten und Kragsteinreliefs zwar schon einigermaßen spielerische Prunksucht verrät, aber im ganzen doch eine der reichsten und heitersten Schöpfungen der Spätgotik bleibt. Noch im 16. Jahrhundert (1525—1529) folgte, in ähnlichem Stile ausgeführt, das zierliche Rathaus zu Oudenarde.

England

England[1]) empfing die Gotik so frühzeitig, daß es in einem gewissen Grade an dem Werdeprozeß des Stils Anteil hatte. Die englische Gotik ist zum Teil eine selbständige Bearbeitung derselben Probleme, welche in Frankreich die neue Bauweise heraufführten, unter den Bedingungen, welche durch die bisherige, gleichfalls schon unter französischen, insbesondere normannischen Einflüssen erwachsene Entwicklung gegeben waren. Der langgestreckte Grundriß (Abb. 387), das stark vor-

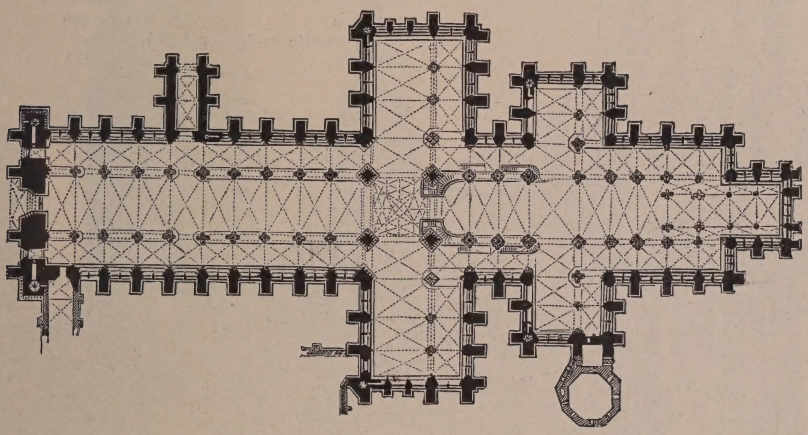


Abb. 387 Grundriß der Kathedrale von Salisbury

springende, häufig in geringeren Dimensionen wiederholte Querschiff, der gerade Chorschluß, der massige Vierungsturm, die verhältnismäßig geringe Höhenentwicklung und die Betonung der Horizontalgliederung auch in der Fassadenbildung (Abb. 392) wurden aus der romanischen Zeit ohne wesentliche Änderung in die englische Gotik hinübergenommen. Auch die eigenartige Zurückhaltung, die zunächst noch bezüglich der Gewölbdecken beobachtet wird, hat ihren Vorzug in der früheren Bauweise. Wie trotz des normannischen Systems des Aufbaus die flache Decke durchweg in Übung geblieben war, so werden nun auch die Rippengewölbe ohne Beziehung zu den tragenden Teilen des Baues angewendet; sie sitzen auf Konsolen oder auf Diensten auf, die erst in der Höhe der Scheidbögen oder Triforien beginnen (Abb. 388). Dieser Mangel eines organischen Zusammenhangs zwischen Aufbau und Decke wurde noch fühlbarer durch die reiche dekorative Entwicklung, welche das Rippengewölbe in der englischen Gotik erfuhr. Stern- und netz-

[1]) *M. H. Bloxam*, The principles of Gothic Architecture. 10. Aufl. 1889. — *Parker*, An introduction to the study of Gothic Architecture. 6. Aufl. 1881. — *E. S. Prior*, A History of Gothic Art in England. London 1900. — Vgl. die S. 212 Anm. 1 angeführten Werke.

artige Formen des Gewölbes sind durch Einfügung von Zwischenrippen hier früher als in anderen Ländern angewendet worden (vgl. Abb. 394). Da die Decken verhältnismäßig niedrig lagen, so kam die kunstvolle Anordnung der Rippen für das Auge auch zur Geltung. Ohne Zusammenhang mit dem Wölbesystem konnten sich auch die Stützen nach Willkür dekorativ gestalten. Die englische Gotik zieht durchweg den Bündelpfeiler dem französischen glatten Rundpfeiler vor, und gerade in der früheren Epoche in der Form, daß isolierte Säulchen oft in beträchtlichem Abstande um den runden Pfeilerkern angeordnet werden; auch wenn später der eigentliche tiefeingekehlte Bündelpfeiler auftritt (Abb. 389), werden die Rundsäulchen gern

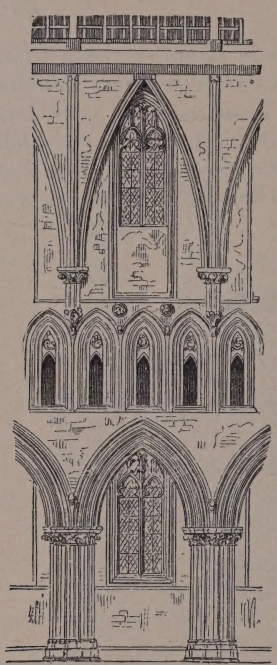


Abb. 388
System der Kathedrale von Wells

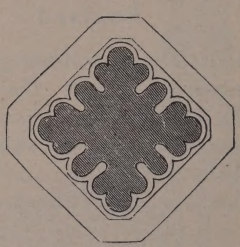


Abb. 389
Durchschnitte englischer Bündelpfeiler
(Exeter)

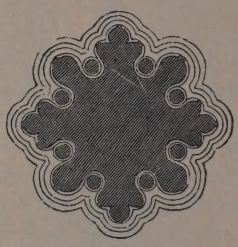


Abb. 390
(York)

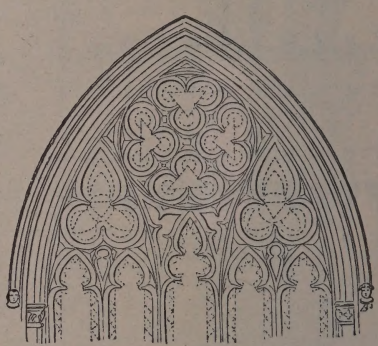


Abb. 391 Fenstermaßwerk
(Exeter)

isoliert in die Kehlen hineingesetzt und durch Schaftringe mit dem Kern verbunden (Abb. 390). Auch die Archivolten der Scheidbögen erhalten eine sehr feingliedrige Profilierung, wie denn das Streben nach Auflösung und Zerteilung der Flächen für das Auge die ganze sehr reich entwickelte Dekoration beherrscht. Ein Hauptmittel dazu ist die stets wiederholte Verwendung des Spitzbogens für Fensteröffnungen, Triforien (vgl. Abb. 388), Fassaden (vgl. Abb. 392) und sonstige Wandflächen des Innen- wie Außenbaus. Dabei erhält der Bogen gern eine besonders schlanke, lanzettähnliche Form, die für die frühere Epoche um so charakteristischer ist, als sie später in das gerade Gegenteil umschlug. Auch nach Einführung des Fenstermaßwerks macht sich diese Vorliebe für schlanke Öffnungen in der Weise geltend, daß häufig an Stelle der üblichen Vier- eine Fünfteilung eintritt (Abb. 391).

Im ganzen überwiegen also die dekorativen über die konstruktiven Gesichtspunkte. Die englische Gotik faßt durchweg den Bau nicht als ein organisches System von Stützen und Gliedern auf — was doch den wesentlichen Kern des in Frankreich ausgestalteten gotischen Baugedankens ausmacht — sondern sie geht noch immer von der romanischen Vorstellung des Massenbaus aus, dem sie den Ein-

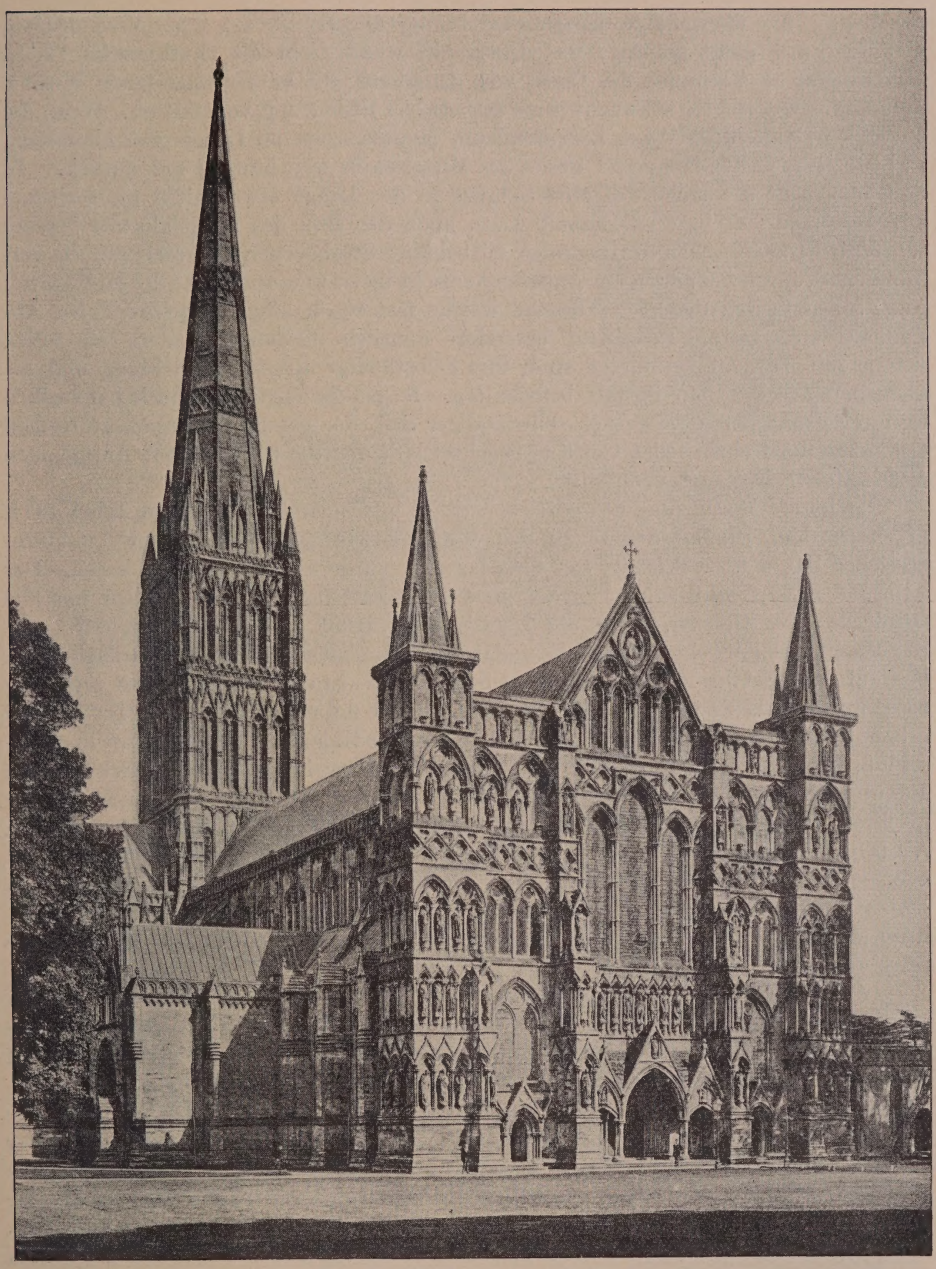


Abb. 392 Westansicht der Kathedrale von Salisbury (Nach Uhde)

druck lebendiger Leichtigkeit zu geben sucht. Auf der sicheren und reichen Kraft der Phantasie, mit welcher sie eine dafür geeignete Formensprache auszubilden verstand, beruht ihr künstlerisches Verdienst. Dagegen hält sie bezüglich der Raumgestaltung sich in ziemlich enggezogenen Grenzen. Den wirksamen Gegensatz des polygonal gestalteten Chorschlusses zur geraden Fassadenwand verschmäht sie fast

durchweg; die übermäßige Längenausdehnung der Schiffe ist einer einheitlichen Raumwirkung nicht günstig; das Querschiff wirkt nicht als rhythmische Cäsur, sondern nur als Trennung des Chors vom Langhaus; die häufig eintretende Wiederholung des Querschiffs schwächt seine ästhetische Bedeutung vollends ab. Wenn die englischen Kathedralen den bedeutendsten französischen an Länge gleichkommen, so bleiben sie in der Höhe und Breite des Mittelschiffs weit hinter jenen zurück. „In Salisbury geht die Höhe des Mittelschiffes in der Länge etwas mehr als sechsmal auf, in Amiens dreimal." Deshalb kann auch der Bau des ausgebildeten Strebewerks der französischen Kathedralen entbehren; Strebebögen kommen nur in verkümmerter Form vor: auch am Äußeren herrscht meist unumschränkt die Horizontallinie, selbst in den massigen Türmen, welche fast regelmäßig des pyramidalen Abschlusses ermangeln. Dies wird besonders deutlich in den Fassaden, die auch, wo sie mit Türmen verbunden sind, ihre selbständige Breitenentwicklung und die kleinen unansehnlichen Portale beibehalten. So ist die englische Gotik namentlich in ihrer Frühzeit ein wesentlich selbständiger Stil, der gerade die organisatorischen Gedanken der französischen Gotik unbeachtet läßt und die empfangenen Anregungen mit kräftiger Eigenart verarbeitet.

Die erste Einführung des gotischen Stiles in England datiert vom Jahre 1174, als nach dem Brande des Chors der Kathedrale zu Canterbury ein französischer Baumeister *Wilhelm von Sens* berufen wurde, den Neubau zu leiten. Der halbrunde Chorschluß samt Umgang und einer Mittelkapelle, der Aufbau und die Gliederung des Ganzen, sowie die Details entsprechen im wesentlichen der nordfranzösisch-frühgotischen Bauweise und weisen namentlich in der Plananlage deutlich auf das Vorbild der Kathedrale zu Sens hin. — In der folgenden Zeit repräsentiert nur die Westminsterkirche zu London, deren Chor 1245—1269 erbaut wurde, die ausgebildete französische Kathedralanlage mit polygonem Chorschluß, Umgang und Kapellenkranz, sowie einem reichgegliederten Strebesystem. Im übrigen nahm der Stil der Frühgotik in England (The early English) die in ihren wesentlichen Grundzügen bereits geschilderte selbständige Entwicklung. Als besonders charakteristisch für diese Periode kann der Lanzettbogen und zunächst auch noch der Verzicht auf das Maßwerk gelten; die Formen sind im allgemeinen schlank und spröde. Eine Reihe ansehnlicher Bauten, wie die Kathedrale zu Hexham und Ripon (begonnen 1180), wurden auch jetzt noch mit flacher Balkendecke im Mittelschiff geschlossen.

Als klassischer Musterbau dieses Stiles gilt die Kathedrale von Salisbury (1220—1258), konsequent und in einem Gusse durchgeführt, ein Werk von edler Anmut, das namentlich in seiner Chorentwicklung mit zweitem Kreuzschiff und der eleganten, teilweise sich in den Bau hineinschiebenden Marienkapelle (Ladychapel) (Abb. 387) den englischen Stil rein und klar ausspricht. Bezeichnend für die englische Raumbehandlung sind auch die Dimensionen des Baues, denn bei einer Gesamtlänge von 140 m hat das Mittelschiff nur 10 m Breite und 25 m Höhe. Das Äußere (Abb. 392) wird von dem hohen Mittelturm sehr wirksam beherrscht; die Fassade ist mit fünf übereinander gesetzten Arkadenreihen reich, aber etwas eintönig gegliedert. Verwandte Behandlung im Stil der englischen Frühgotik zeigt auch das Münster von Beverley; ferner der 1218 eingeweihte Chor der Kathedrale von Worcester, sowie das von 1214—1239 ausgeführte Querschiff und Langhaus der Kathedrale von Wells, denen seit 1242 die machtvoll breite Fassade mit zwei Türmen und ungewöhnlich reichem Figurenschmuck, der Chor dagegen erst im 15. Jahrhundert hinzugefügt wurden. Hieher gehört auch der von 1235 bis 1252 erbaute, besonders reich und ebenmäßig ausgestaltete Chor der Kathedrale von Ely. Höchst edel und in der freiräumigen Wirkung des Innern unter den englischen Bauten wohl unübertroffen ist die Kathedrale von Lincoln,

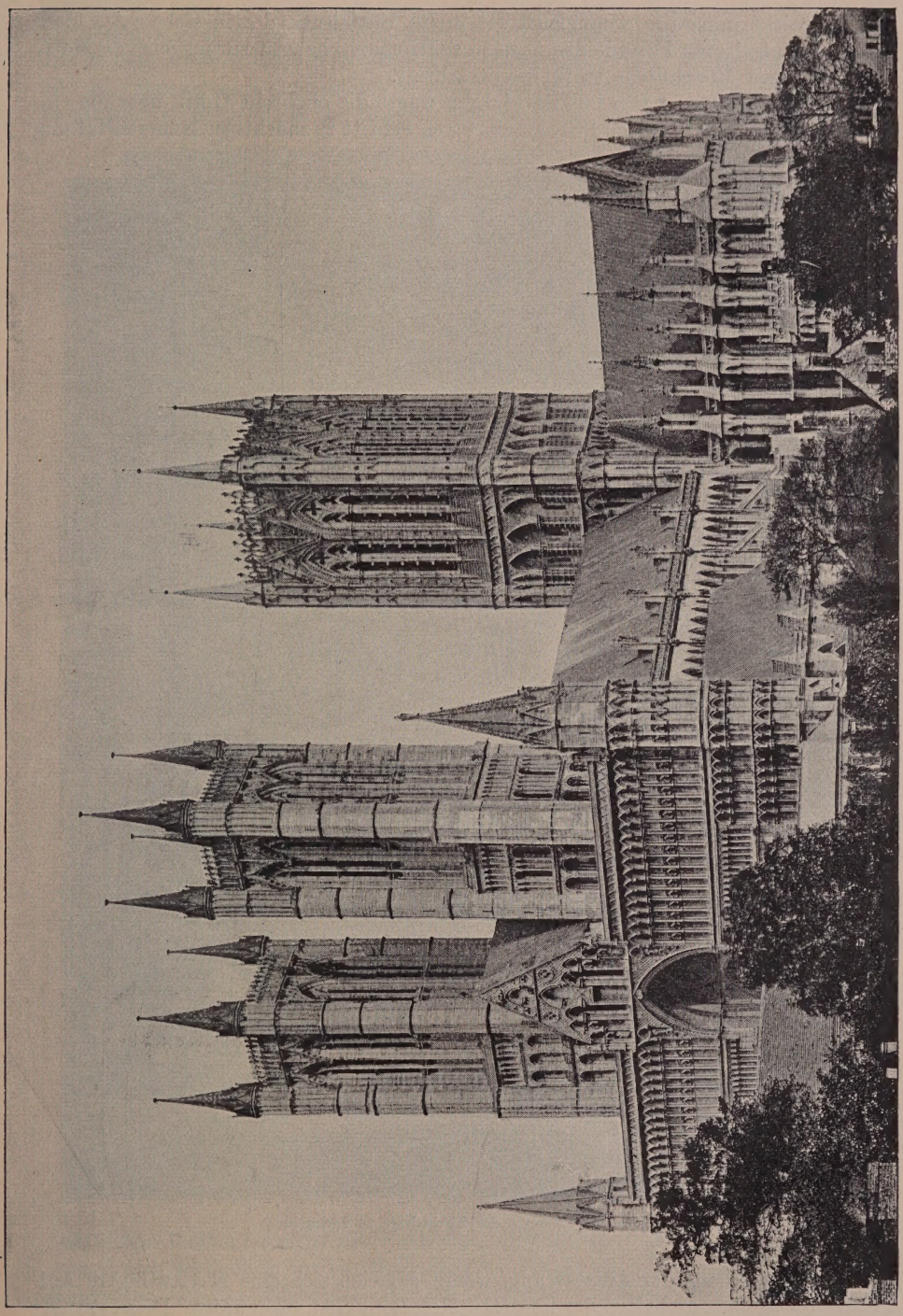


Abb. 393 Südwestansicht der Kathedrale von Lincoln (Nach Uhde)

deren Chor um 1190, das Langhaus 1209 in Angriff genommen wurden, letzteres mit dem ersten Beispiel von Sterngewölben. Das Äußere (Abb. 393) mit den drei mächtigen

Türmen wirkt imposant, wenngleich die breite Entfaltung der in sieben Arkadengeschosse aufgelösten Fassade das noch in spätromanische Zeit zurückgehende Motiv der gewaltigen Mittelnische stark beeinträchtigt.

Nach einer Dauer von hundert Jahren wagte die englische Gotik über die einseitige Strenge des bisherigen Stils hinaus einen Schritt zu mächtiger Raumentfaltung

Abb. 394 Inneres der Kathedrale zu Lichfield

und erhöhtem Glanz der Ausstattung, womit zugleich sich eine bereitwilligere Aufnahme der Errungenschaften der kontinentalen Baukunst verknüpfte. Diese Periode des Decorated Style (etwa 1300—1380) wendet zuerst in größerem Umfange das Maßwerk und die zierlichen Netz- und Sterngewölbe an, und zwar mit Vorliebe in jenen „fließenden“ Formen, welche die französische Gotik ähnlich erst

beträchtlich später im Flamboyantstil entwickelte. Auch in der Betonung der Vertikaltendenz, z. B. durch Herabführung der Gewölbedienste bis auf den Pfeilersockel, und in dem Streben nach Weiträumigkeit schloß man sich an das festländische Vorbild an. Einen energischen Anlauf in dieser Richtung bezeichnet das 1335 vollendete Langhaus der Kathedrale von York, dem seit 1361 der Chorbau angefügt wurde.

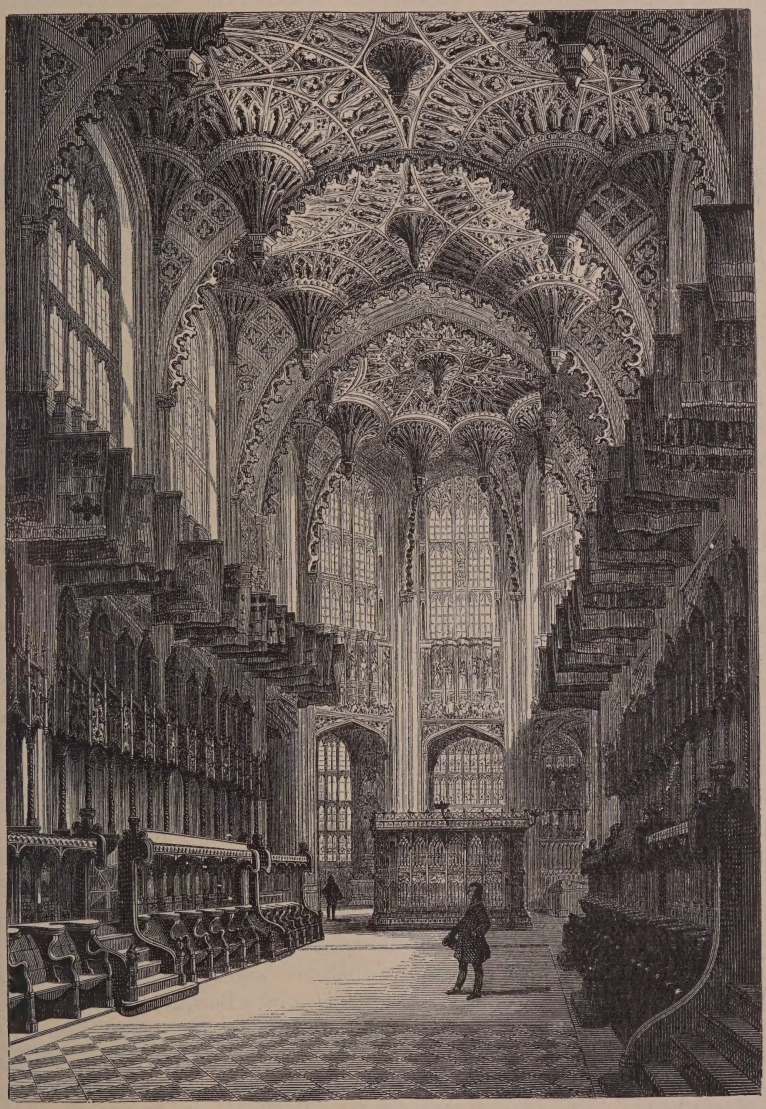


Abb. 395 Kapelle Heinrichs VII. an der Westminsterkirche zu London

Das kühne Wollen ist nicht zur Vollendung gelangt, denn über das weite Mittelschiff spannt sich schließlich nur ein Holzgewölbe. Die großartige Westfassade (1402) und die beiden Querschiffsfassaden bringen den Vertikalismus der Gotik in einer für England unerhörten Entschiedenheit zur Geltung. Ein Muster dieses Stils ist die Kathedrale von Exeter, deren Hauptteile in konsequenter Durchführung von 1327—1369 erbaut wurden. Zierlich gegliederte Bündelpfeiler (Abb. 389), reiche

Fenstermaßwerke (Abb. 391) und elegante Sterngewölbe, wozu auch am Äußern eine ungewöhnliche Durchführung des Strebewerks sich gesellt, geben dem Bau ein lebendig-anmutiges Gepräge. Ungefähr gleichzeitig ist die Kathedrale zu Lichfield, deren schöngegliedertes Innensystem (Abb. 394) und elegante Netzgewölbe das Streben der Epoche gut zum Ausdruck bringen. Dieselbe Entwicklungsstufe vertritt die als malerische Ruine vorhandene Abteikirche von Melrose, während das seit 1393 umgebaute Schiff der Kathedrale von Winchester mit den schlanken, lebendig gegliederten Pfeilern, der an Stelle des Triforiums angelegten Blendgalerie und den reichen Netzgewölben den Übergang zur folgenden Epoche bildet.

Gegen den Beginn des 15. Jahrhunderts geht diese Bauweise in den Perpendicular Style über, der bei noch mehr gesteigertem Reichtum doch eine Reaktion gegen die Weichheit des reichen Stils und gegen die versuchte Anpassung an die festländische Gotik bedeutet. Aus dem ganzen System der letzteren wird nur die ästhetische Wertschätzung der Vertikallinie aufgenommen und zum Zielpunkt der neuen Geschmacksrichtung gemacht. So werden die Fenstermaßwerke zu einem gitterartigen perpendikularen Stabwerke umgebildet, das dann auch alle Flächen wie mit einem Netze überspinnt. Dazu kommt, etwa seit 1450, die Aufnahme einer gedrückten, flachen, dem Kielbogen sich nähernden Bogenform, des sog. Tudorbogens, sowie sich auch die Bögen an Arkaden und Gewölben mit reichen dekorativen Spitzen und Zacken phantastisch besetzen. Die Ausbildung der künstlichen Netz- und Fächergewölbe wird so weit getrieben, daß oft die Schlußsteine zapfenartig niederhängen und die Gewölbe also zum Teil frei zu schweben scheinen, während reich verästelte Maßwerkfüllungen die Flächen zwischen den Rippen ganz bedecken. Den höchsten Glanz erreicht dieser Stil an der Kapelle Heinrichs VII., die von 1502—1520 dem Chor der Westminsterkirche zu London angebaut wurde (Abb. 395). Hier sind alle Flächen an Wänden und Gewölben mit einer überschwenglichen Fülle üppiger Details übergossen, so daß der Ernst der Architektur sich in spielende Phantastik auflöst.

Wohl seine höchste und innerlich berechtigtste Ausbildung erlangt dieser späte Stil, der bis zum Schluß des 16. Jahrhunderts in England herrschend geblieben ist, in den hölzernen Springwerken der Decken, welche durch die nationale Vorliebe für den Holzbau schon in der vorigen Epoche manchmal statt steinerner Gewölbe in Anwendung gebracht wurden und in dieser Spätzeit noch viel häufiger, namentlich in den Kapitelsälen der Stiftskirchen, in den Hallen der Schlösser und der mit den Universitäten verbundenen Colleges ihre Ausbildung fanden. Selbst Mittelschiff, Chor und Querarme der Kirchen werden oft mit hölzernen Gewölben eingedeckt; so in der Marienkirche zu Oxford, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, in den Kirchen zu Lavenham und Melford u. a. Die Holzkonstruktion des Daches wird hier in allen ihren Teilen mit ebensoviel logischer Folgerichtigkeit wie dekorativer Wirkung behandelt und ist weiterhin auch für das Festland häufig vorbildlich gewesen. Besonders elegante Beispiele bieten das Kapitelhaus der Kathedrale zu Exeter, die große Halle des Schlosses von Eltham, namentlich aber die gewaltige Westminsterhalle zu London, einer der imposantesten Innenräume der Welt. — Architektonisch oft sehr bedeutend sind auch die mit den Kathedralen verbundenen klösterlichen Anlagen, wie Kreuzgänge, Kapitelhäuser, diese meistens wie zu Wells, Salisbury, York u. a. in zentraler Form angelegt; ferner die stattlichen Bauten der Colleges bei den Universitäten zu Cambridge und Oxford u. a.

Deutschland

Später als England hat Deutschland die französische Gotik aufgenommen, sie dann aber mit tieferem Verständnis ihres eigentlichen Wesens und doch wieder

mit größerer innerer Selbständigkeit sich zu eigen gemacht. Bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts herrschte der Übergangsstil (vgl. S. 158 ff.), der wohl durch Aufnahme einzelner Gedanken und Formen des neuen Stils und ihre Verwendung in einem mehr dekorativen Sinne sich mit dem Eindruck der glänzenden französischen Architektur dieser Zeit abzufinden suchte, im übrigen aber zäh an den Grundprinzipien der altheimischen Baukunst festhielt. Als dann aber die deutschen Bauleute sich den Vorteilen des gotischen Konstruktionssystems im ganzen nicht länger zu verschließen vermochten, haben sie die fremdländische Bauweise — „opus francigenum" nennt sie einmal ein Chronist — auch nicht ohne weiteres adoptiert, sondern mit Bedacht den nationalen Sitten und Anschauungen gemäß auszugestalten gestrebt. Freilich fehlt es nicht an Werken, die durch ihren engen Anschluß an französische Vorbilder die hohe Bewunderung auch der deutschen Architekten für die Bauten im Ursprungslande der Gotik bezeugen — ist doch die Idee der großen französischen Kathedralen am vollendetsten in einem Bau auf deutschem Boden, dem Kölner Dom, zum Ausdruck gebracht worden!

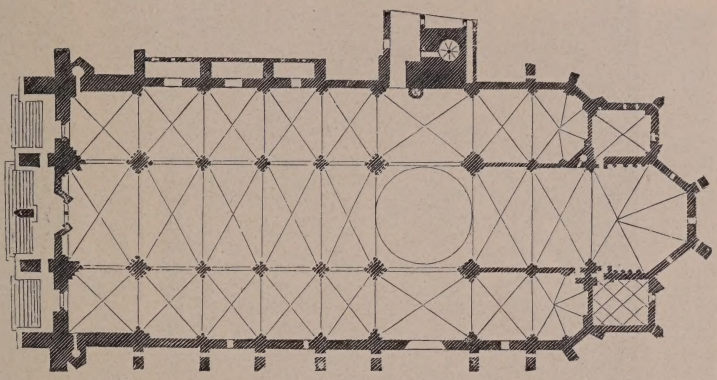


Abb. 396 Grundriß einer Kirche mit deutschem Chorplan (Dom zu Regensburg)

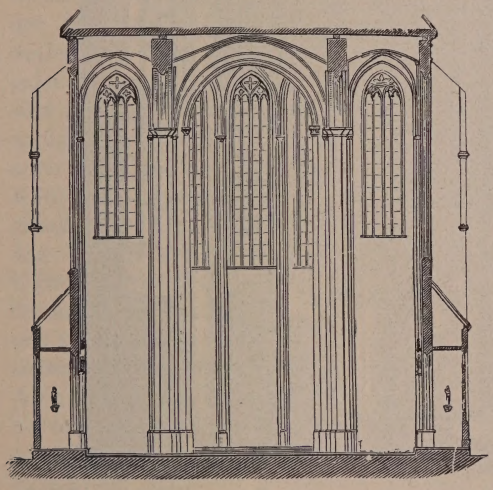


Abb. 397 Querschnitt einer deutschen Hallenkirche (St. Martin zu Landshut)

Daneben aber macht sich eine bewußt nationale Gegenströmung bemerkbar, die im ganzen als die stärkere erscheint. Sie äußert sich zunächst in einer Mäßigung der Höhenrichtung, besonders aber in einer Vereinfachung des Chorplanes, der sich mit Vorliebe den Traditionen der romanischen Epoche anschließt. Man verschmäht den Kapellenkranz und selbst den Umgang und begnügt sich auch bei den größten Kirchen mit einem einfach polygon geschlossenen Chor oder mit drei nebeneinander liegenden polygonalen Abschlüssen (Abb. 396). Zum Teil hängt dies freilich damit zusammen, daß Bischofs- oder Kathedralkirchen in Deutschland nicht so häufig sind wie in Frankreich und die Chorbildung somit zumeist nur dem Bedürfnis einer Pfarrkirche zu genügen hatte. Aber die Hinneigung zu schlichter bürgerlicher Einfachheit, die selbst vor Nüchternheit nicht zurückschreckt, spricht sich besonders charakteristisch auch in dem Aufgeben der dominierenden Höhenrichtung des Mittelschiffs aus, an deren Stelle gern die gleiche oder annähernd gleiche Höhe für alle

drei Schiffe tritt (Abb. 397). Diese Form der Hallenkirche, die ja freilich auch in der romanischen Epoche bereits auf französischem (vgl. S. 200) wie deutschem Boden (vgl. S. 184) erscheint, entbehrt der reichen Abstufung und Gliederung, der sozusagen aristokratischen Gipfelung des Aufbaus; sie hat etwas Einfacheres, Ruhigeres, gleichsam Demokratisches oder doch Bürgerliches. Aber eben deshalb spricht

Abb. 398 Inneres einer deutschen Hallenkirche
(St. Georg zu Dinkelsbühl)

sie den Geist unseres mittelalterlichen Städtelebens ungemein klar und oft mit großer Schönheit der Verhältnisse (Abb. 398) aus und ist in den späteren Zeiten der Gotik gerade für die großen städtischen Pfarrkirchen immer beliebter geworden. Verzichtete man auf die Oberwand eines erhöhten Mittelschiffs mit ihren Fensterreihen, so legte man dafür allen Nachdruck auf Räume von ungefähr gleicher Breite und Höhe, die durch die hohen Fenster der Umfassungsmauern erhellt wurden, und schuf

so ein Raumbild von großartiger Einfachheit und Einheit. Am Äußeren gab sich freilich diese Vereinfachung in einer gewissen Nüchternheit kund, und namentlich das breite und hohe, allen drei Schiffen gemeinsame Dach wurde ein Element von lastender, schwerfälliger Wirkung. Andererseits ist nicht zu verkennen, daß durch Beseitigung des komplizierten Strebebogensystems, gegen dessen konsequente Durchführung die deutsche Gotik im allgemeinen eine gewisse Abneigung zeigt, die Gesamterscheinung des Baues an Übersichtlichkeit und wohltuender Klarheit gewann. Es ist kein Zweifel, daß die im Herzen Deutschlands, insbesondere auch in Süddeutschland, mit Vorliebe gepflegte Form der Hallenkirche die eigenartigste Schöpfung der deutschen Gotik bedeutet. Sie bildet, wie wir noch sehen werden, den folgereichen Ausgangspunkt weiterer Entwicklung.

Abb. 399 Chor des Doms in Magdeburg
(Nach E. v. Flottwell)

Zu den nationalen Eigentümlichkeiten der Gotik auf deutschem Boden gehört aber auch die Behandlung der Fassade und des Turmbaus. Die Prachtfassaden der französischen Kathedralen mit ihren Statuengalerien und Fensterrosen sind in Deutschland selten nachgeahmt worden. Und auch dann sollten, wie in Köln und ursprünglich in Straßburg, die Türme das beherrschende Motiv bilden. Dies tritt an anderen deutschen Kirchen mit zweitürmiger oder eintürmiger Fassade (vgl. Abb. 369) noch deutlicher hervor und muß als ein Grundzug im Charakter des gotischen Außenbaues, wie man ihn in Deutschland verstand, angesehen werden. Auch die kunstvollen, aus steinernem Maßwerk gebildeten Turmspitzen haben, soweit die erhaltenen Denkmäler zu urteilen gestatten, zuerst deutsche Steinmetzen ersonnen und ausgeführt. So kommt im Turmbau das ideale Streben der deutschen Gotik besonders machtvoll zum Ausdruck.

Der erste mit einiger Sicherheit datierbare Bau, der in Deutschland nach dem System der Gotik ausgeführt wurde, ist der um 1208 begonnene Chor des Doms zu Magdeburg[1]) (Abb. 399). Nach französischem Muster zeigt er polygonalen

[1]) *E. v. Flottwell*, Mittelalterliche Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg. Magdeburg 1891. (Lichtdrucktafeln.)

Umgang und Kapellenkranz; über dem Umgang ist eine Empore angebracht; der Charakter aller Detailformen ist trotz der durchgeführten Anwendung des Spitzbogens noch durchaus romanisch. Am Äußeren fehlt das Strebewerk, auch an dem erst im 14. Jahrhundert vollendeten Langhause. — Dieselbe Originalität in der Aufnahme des Stils, dieselbe Freiheit in der Gestaltung der Grundform zeigen auch die ersten im Detail rein gotischen Bauten Deutschlands. So die 1227—1243 ausgeführte Liebfrauenkirche in Trier (Abb. 400), die einen Chorschluß nach französischem Vorbilde (St. Yved in Braisne) in eigenartiger Weise zu einer Zentralanlage ausgestaltet: in die Ecken eines griechischen Kreuzes legen sich radial gestellte niedrigere Kapellen, ein Turmaufbau bezeichnet die Kreuzmitte. Aus dem Ensemble des französischen Kathedralchors ist hier das malerische Motiv der — vertieften — Mittelapsis mit den staffelförmig sie flankierenden Kapellen gleichsam herausgehoben und in geistvoller Weise zu einem sehr lebendig wirkenden Raumgebilde selbständig verarbeitet worden. Französisch sind auch die — in der Vierung mit Diensten versehenen — Rundsäulen, welche das feingegliederte Rippengewölbe tragen (Abb. 401). — In demselben Jahre 1227 wurde der Bau der Zisterzienserkirche Marienstatt in Nassau begründet, wichtig durch das durchgeführte Strebewerk an dem ganz französisch gebildeten Chor, wenig später, etwa 1235, der Bau der Elisabethkirche in Marburg begonnen (vollendet 1283). Der im Rheinland heimische Gedanke, Chor und Querschiffarme in gleicher Weise halbrund (resp. hier polygonal) zu schließen (vgl. Abb. 215), ist hier auf eine gotische Hallenkirche von reiner, strenger Formbildung übertragen (Abb. 402). Eine gewisse Verwandtschaft mit Liebfrauen zu Trier spricht aus der Anordnung der Fenster in zwei Reihen übereinander, trotz der gleich hohen Schiffe. Vorbildlich geworden ist vor allem die einfach edle Fassade, welche von Grund auf durch die beiden mächtigen Fronttürme gegliedert und beherrscht wird (Abb. 403).

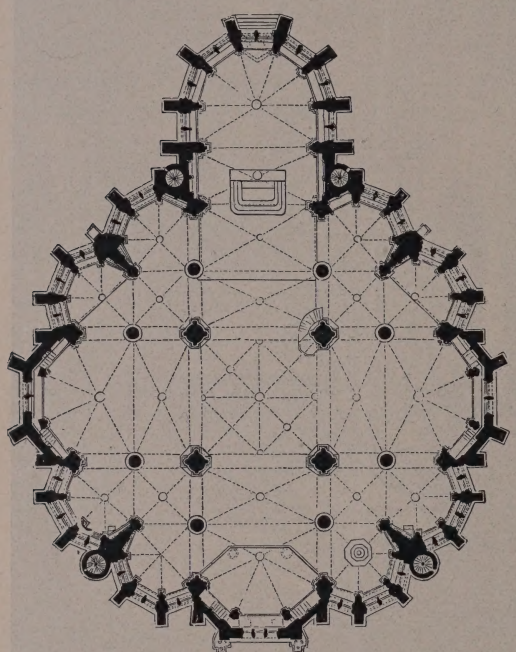


Abb. 400 Grundriß der Liebfrauenkirche zu Trier

Noch in die erste Hälfte des Jahrhunderts fallen auch die Anfänge des bedeutendsten Werkes der deutschen Gotik, des Doms zu Köln.[1]) Nach einem Brande des alten, aus karolingischer Zeit stammenden Domes wurde 1248 der Neubau durch den Kölner Meister *Gerhard von Rile* begonnen. Unter seinen Nachfolgern *Arnold* (1295—1301) und *Johannes* († 1330) wurde der Chor vollendet und 1322 geweiht. Teile des Langhauses und des südlichen Turmes gingen im 15. Jahrhundert ihrer

[1]) *F. Schmitz*, Der Dom zu Köln, seine Konstruktion und Ausstattung. Köln, 1868—1872. — *L. Ennen*, Der Dom zu Köln von seinem Beginne bis zu seiner Vollendung, Festschrift, Köln 1880, gibt die Geschichte des Doms und das Verzeichnis der sehr zahlreichen Literatur.

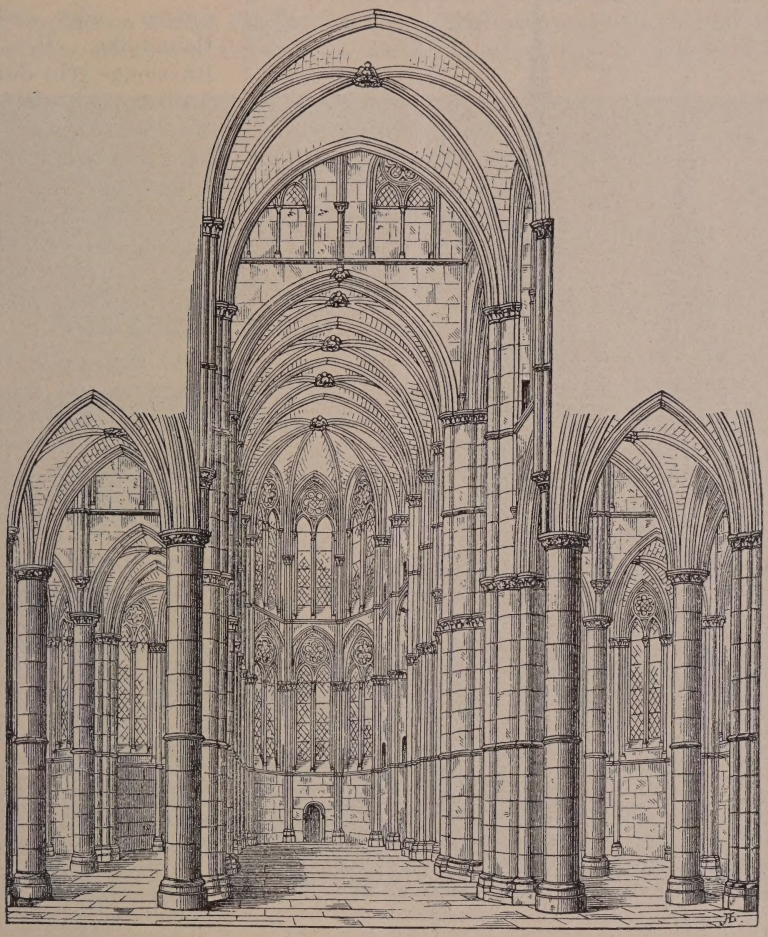


Abb. 401 Inneres der Liebfrauenkirche zu Trier

Vollendung entgegen, 1516 aber hörte der Bau auf, um erst 1842 wieder nach den alten Plänen aufgenommen und vollendet zu werden. Er überragt in seinen Dimensionen bei 135 m Gesamtlänge, 61 m Breite und einer Mittelschiffshöhe von 45 m fast alle anderen französischen und deutschen Kirchenbauten, aber er übertrifft sie auch durch innere Größe und Vollendung. Der Grundriß (Abb. 404) ist demjenigen von Amiens (vgl. Abb. 351) und Beauvais nachgeschaffen, aber harmonischer entwickelt durch die stärkere Ausladung des Querhauses und die Fortsetzung der fünfschiffigen Anlage auch im Langhause. Strenge Gesetzmäßigkeit und einfach klare Verhältnisse herrschen in den Ausmes-

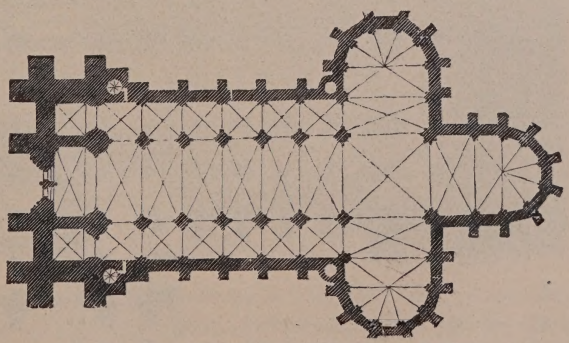


Abb. 402 Grundriß der Elisabethkirche zu Marburg

Abb. 403 Fassade der Elisabethkirche zu Marburg

sungen aller einzelnen Raumteile. Der gleiche Rhythmus geht durch den Aufbau (Abb. 405); das Mittelschiff ist $2^1/_2$mal so hoch wie die Seitenschiffe und hat dreimal seine eigene Breite als Höhe. Der Bildung der Stützen (vgl. Abb. 354) liegt noch der französische Rundpfeiler zu Grunde, aber mit zwölf Diensten umgeben, von welchen die drei dem Mittelschiff zugekehrten ununterbrochen bis zum Gewölbkämpfer emporsteigen. Das Triforium ist fensterartig durchbrochen, mit Maßwerk geschmückt und bildet einen Umgang um das Mittelschiff. Am Äußeren (vgl. Abb. 371) ist gleichfalls die Anordnung des Strebewerks von Amiens vorbildlich gewesen; der Reichtum der dekorativen Ausstattung nimmt nach oben hin, also im Fortschritt des Baues, sichtlich zu. Ganz selb-

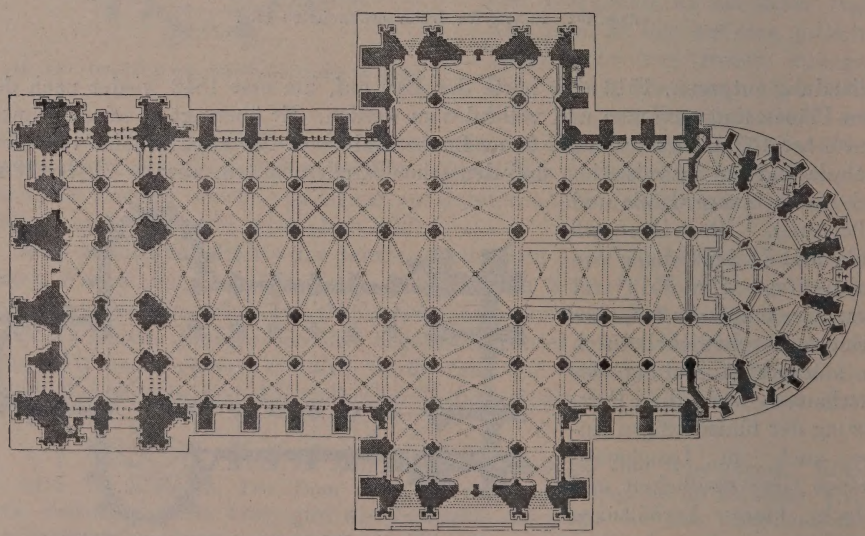


Abb. 404 Grundriß des Doms zu Köln

ständig empfunden ist das Prachtstück des Außenbaus, die Fassade (Abb. 406), wie sie nach dem erhaltenen Entwurf des 14. Jahrhunderts heute ausgeführt ist. In

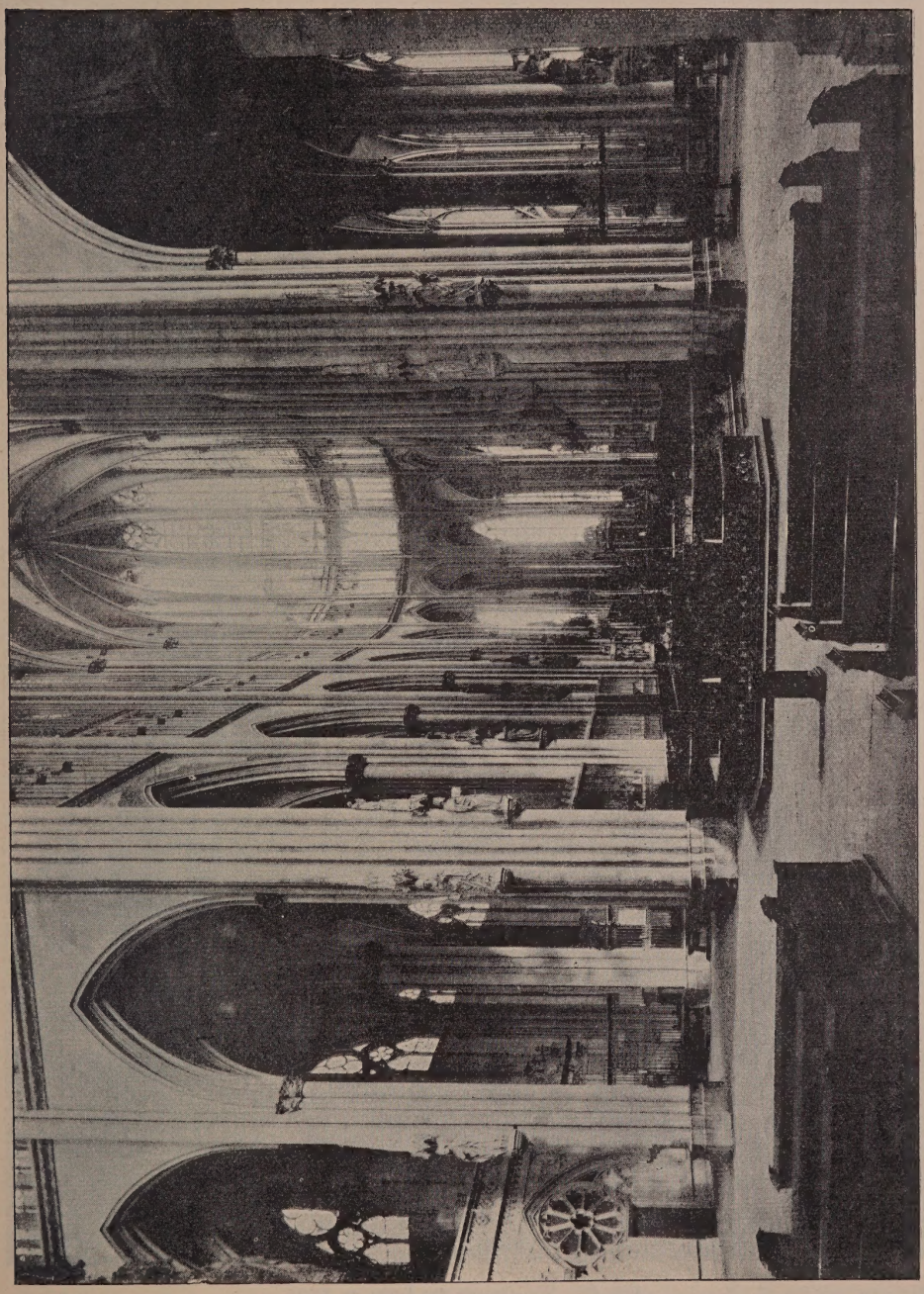


Abb. 405 Inneres des Doms zu Köln

fühlbarem Gegensatz zur französischen Kathedralfassade (vgl. Abb. 378) vermeidet sie die Horizontalteilung zugunsten eines ruhelosen Aufwärtsstrebens, das in allen Teilen mit vollendeter Harmonie zum Ausdruck kommt. Ganz überwunden ist frei-

Abb. 406 Westfassade des Doms zu Köln

lich der Hiatus zwischen den drei Portalen und den fünf Schiffen im untersten Geschosse nicht. Aber zwanglos, wie an der noch einfach-strengen Vorgängerin in

Marburg (Abb. 403), beherrschen auch hier die Türme das unendlich reiche Bild; sie erheben sich viergeschossig in fein abgewogener Verjüngung bis zur selten erreichten Höhe von 156 m, in durchbrochenen Helmen endigend. An der Fassade kommt der Grundcharakter des ganzen Baues am sprechendsten zum Ausdruck: harmonische

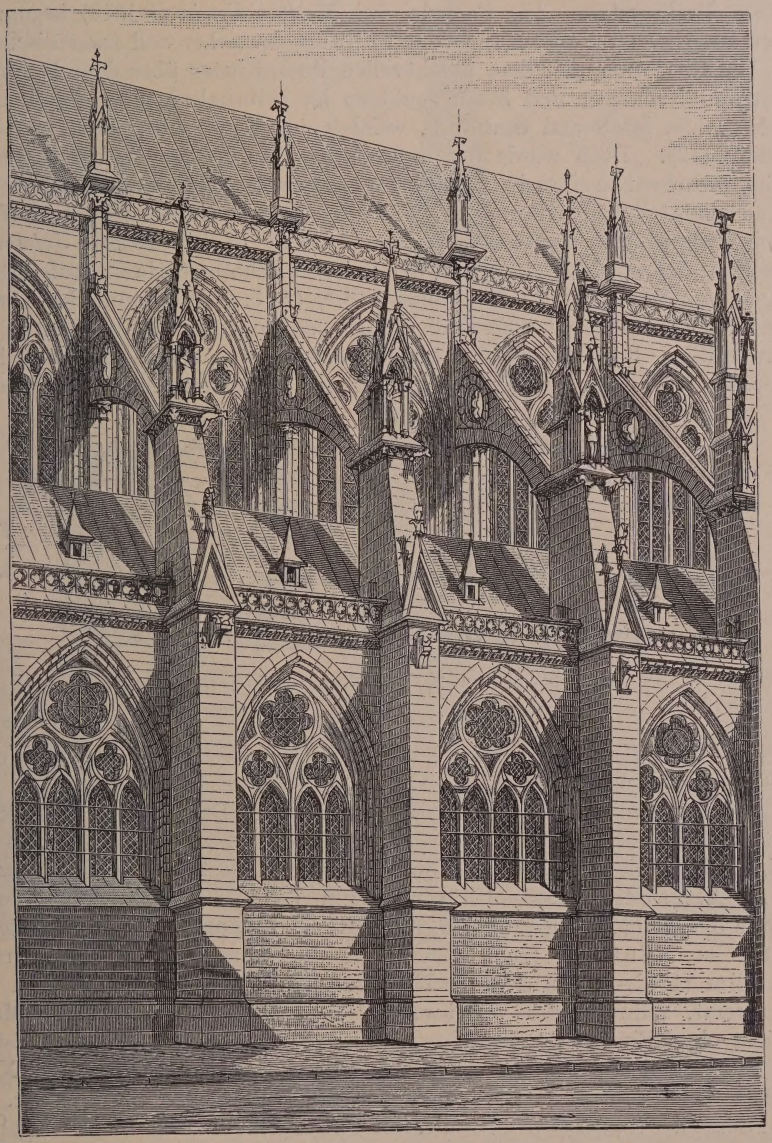


Abb. 407 Langhaus des Münsters zu Straßburg

Schönheit und eine fast absolute, bewußt angestrebte Vollendung als Fazit der voraufgegangenen Entwicklung.

Solche Vollendung konnten die anderen großen Dombauten Deutschlands zumeist schon deshalb nicht erreichen, weil sie an Anfänge aus romanischer Zeit anzu-

knüpfen hatten. So das Münster von Straßburg,[1]) dessen etwa 1176 begonnener Chor nebst Querhaus noch in romanischen Formen ausgeführt sind, während das hundert Jahre später vollendete Langhaus (Abb. 407) ein in besonders edlen und großartigen Verhältnissen gehaltener gotischer Bau ist, mit sehr rein durchgebildetem Fenstermaßwerk und einfacher als in Köln, aber doch schmuckvoll behandeltem Strebesystem. Die Fassade, von Meister *Erwin* († 1318) begonnen, ist ein bewundernswerter Versuch zur Verschmelzung deutscher und französischer Bauweise. Die Gliederung mit dem prachtvollen Rosenfenster über dem Hauptportal, den Horizontalteilungen und Statuengalerien ist beibehalten, aber durch ein aufsteigendes feines Maß- und Stabwerk, welches das Ganze überspinnt, zur Einheit zusammengefaßt. Doch wurde der anfängliche Plan in der Ausführung entstellt durch den Zwischenbau eines dritten Stockwerks zwischen den ersten Turmgeschossen; auf der so hergestellten Plattform baute dann von 1399 an Meister *Ulrich von Ensingen* den allein ausgeführten Nordturm, welchem 1439 der Kölner Meister *Johann Hültz* die bereits in den spielenden Formen der Spätzeit gehaltene Haube aufsetzte.

Auch am Münster zu Freiburg i. B.[2]) (Abb. 408) stammt das Querschiff noch aus der Übergangszeit vom Ende des 12. Jahrhunderts, das in ziemlich derben und schwerfälligen Formen errichtete Langhaus wurde seit 1250 darangebaut; hundert Jahre später wurde ein ebenso langer Chor mit ringsumlaufendem Kapellenkranz

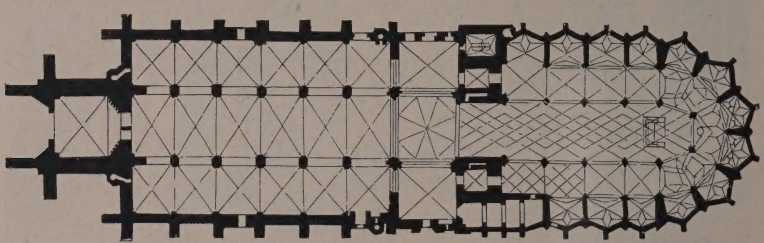


Abb. 408 Grundriß des Münsters zu Freiburg

hinzugefügt. Die Krone des ganzen, wenig einheitlichen Baues ist der Westturm (Abb. 409), dessen schlichter und kraftvoll gegliederter Unterbau in eine durchbrochene Steinpyramide ausläuft, die erste ihrer Art in Deutschland (um 1280) und die schönste.

Unter den übrigen rheinischen Bauten vertreten hauptsächlich die Zisterzienserkirche zu Altenberg (1255—1379) und zum Teil die Minoritenkirche in Köln die Schule der Kölner Dombauhütte, im weiteren Zusammenhange auch der Dom St. Viktor zu Xanten[3]) (nach 1263) und die schmucke Katharinenkirche zu Oppenheim (1262—1317), deren reichentwickeltes Strebesystem mit dem Kölner übereinstimmt, während das verschwenderisch angewandte prachtvolle Maßwerk wohl nicht ohne Einfluß der Straßburger Fassade entstanden zu denken ist. Die Grundrißbildung des Chors mit übereckgestellten Kapellen hier wie in Xanten und Ahrweiler erinnert dagegen wieder an die Liebfrauenkirche in Trier. Noch mehr im Sinne der französischen Schule, mit Umgang, aber wieder nur drei polygonen

[1]) Straßburg und seine Bauten, herausgegeben vom Architekten- und Ingenieur-Verein in Elsaß-Lothringen. Straßburg 1894. — *L. Dacheux*, Das Münster zu Straßburg. Straßburg 1900. (Lichtdrucke.)

[2]) Unser Lieben Frauen Münster zu Freiburg i. B., herausgegeben vom Freiburger Münsterbauverein. Freiburg 1896.

[3]) *St. Beissel*, Die Baugeschichte der Kirche des hl. Viktor zu Xanten. Freiburg i. B. 1883.

Abb. 409 Turm des Münsters zu Freiburg

Kapellen, ist die Kathedrale von Metz ausgeführt, in ihrem schlanken, glänzend behandelten Langhaus im wesentlichen ein Werk des 14. Jahrhunderts, während die edle Kirche St. Vinzenz ebendort in ihrer strengeren Form den Charakter der Frühzeit behauptet und in ihrer Chorgestaltung mit Nebenchören der in Deutschland üblichen Grundrißanlage sich anschließt. Bezeichnend ist es, daß überhaupt in Lothringen wie im Elsaß die deutsche Anordnung in der Behandlung der Chorpläne vorwiegend herrscht. Besonders anziehende Beispiele sind das Münster zu Schlettstadt in den edlen Formen der Frühzeit, die Stiftskirche zu Weißenburg, auch durch treffliche Kreuzgänge ausgezeichnet, die einfachere Kirche St. Martin zu Kolmar und aus späterer Zeit die Kirche zu Thann, welche einen der zierlichsten Türme mit durchbrochenem Helm besitzt.

An der Spitze der süddeutschen Gotik steht in kunstgeschichtlicher Hinsicht die Stiftskirche St. Peter und Paul zu Wimpfen im Tal, weil hier ausnahmsweise einmal die Notiz eines gleichzeitigen Chronisten uns ausdrücklich bezeugt, daß der Bau von einem „gerade aus Paris gekommenen Steinmetzen nach französischer Art (opere francigeno) aus Hausteinen errichtet worden ist". Dies geschah unter dem Dechanten Richard von Dietenstein († 1278). „Und von allen Seiten strömte das Volk herzu, das herrliche Werk zu bewundern, den Künstler zu loben und Richard, dem Diener des Herrn, seine Ehrfurcht zu beweisen." Übrigens ist die Grundrißbildung mit zwei Türmen zwischen den drei Chornischen völlig deutsch; nur die Rundpfeiler des Innern, die elegante Bildung des Ornaments und vor allem die prächtige Querschiffsfassade (Abb. 410) verraten die französische Schulung. Der ganze Bau ist eines der edelsten und reinsten Denkmäler der deutschen Frühgotik.

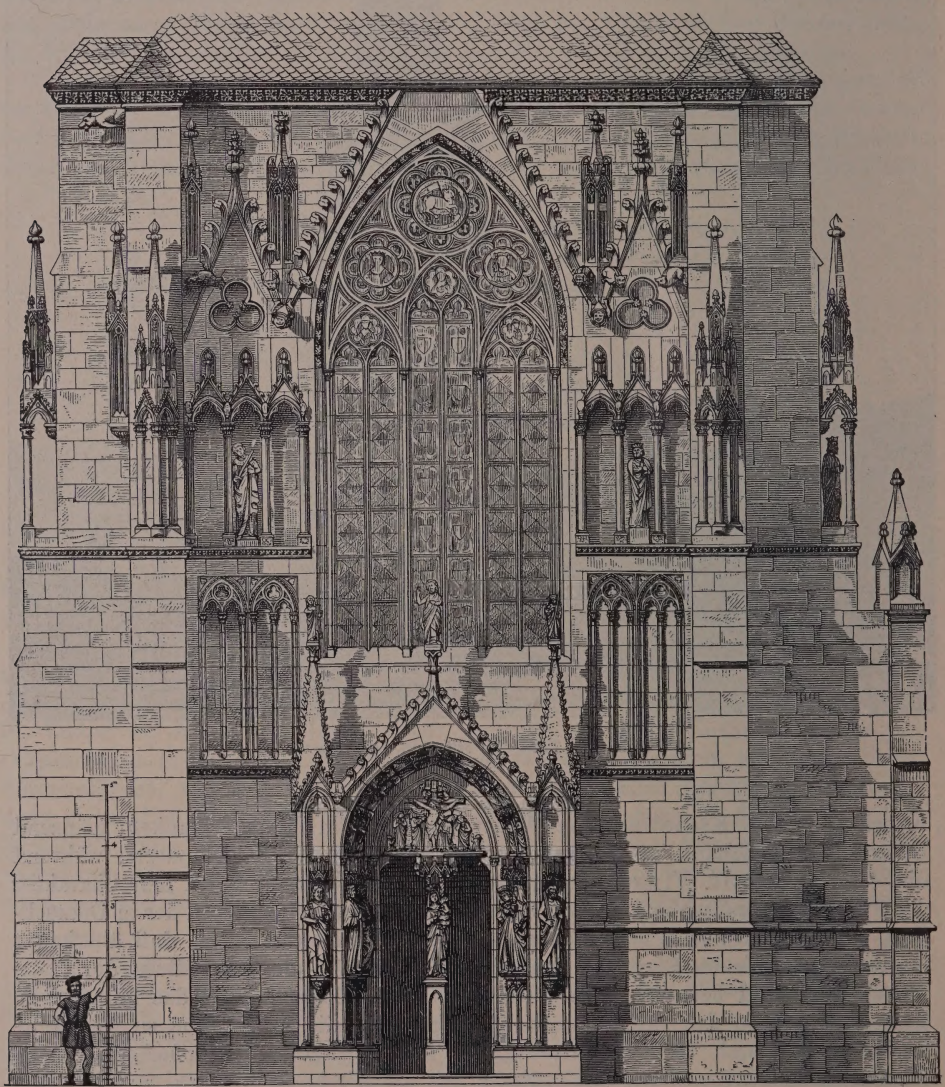


Abb. 410 Querschiffsfassade der Kirche zu Wimpfen im Tal

Dasselbe gilt von der schönen Marienkirche zu Reutlingen, einem der frühesten Beispiele einer einfachen Pfarrkirche in gotischem Stile (1247—1343). Die weiträumige Disposition des Langhauses, die Behandlung des Strebewerkes (vgl. Abb. 365), die

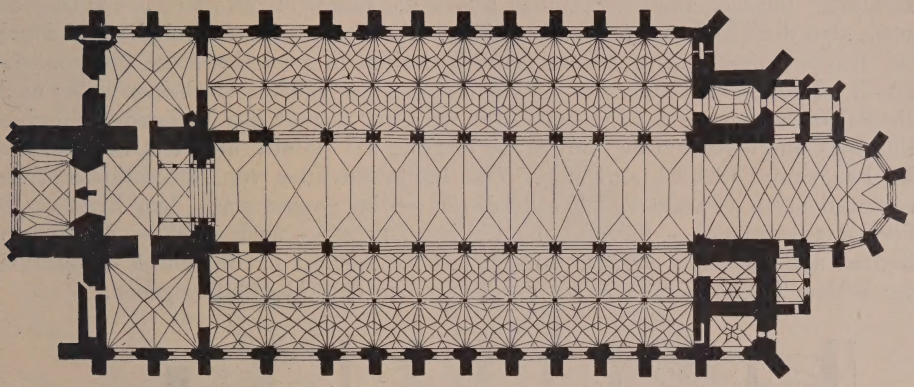


Abb. 411 Grundriß des Münsters zu Ulm

ganze Anlage des Westbaues, die überaus glückliche Dekoration der Fassade mit einem in sehr harmonischen Verhältnissen gestalteten Mittelturm erinnern vielfach an den Bau *Erwins* in Straßburg und sind für die schwäbische Gotik vorbildlich geworden.

Die französische Chorbildung fand in Süddeutschland zunächst keinen Eingang, auch nicht an den bedeutendsten Werken, wie dem Dom zu Regensburg.[1]) Vielmehr läßt dieser 1275 begonnene und langsam — bis ins 15. Jahrhundert hinein — fortgeführte Bau deutlich erkennen, daß sein Meister die französische Bauweise und deren Erfolge wohl genau kennt, sich aber ihren Konsequenzen auf alle Weise zu entziehen sucht. Dies gibt dem Ganzen trotz schöner Wirkungen im einzelnen ein widerspruchsvolles, von Unklarheiten nicht freies

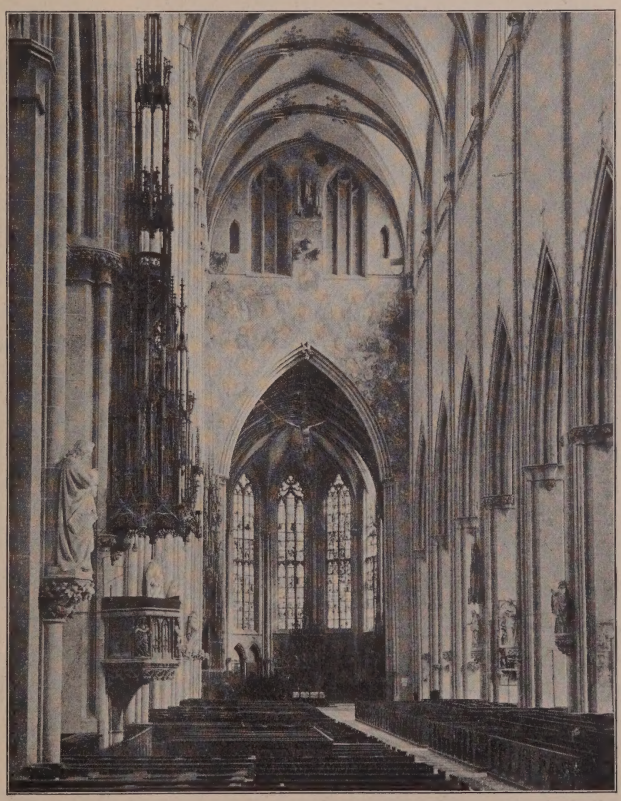


Abb. 412 Innenansicht des Münsters zu Ulm (Blick nach dem Chor)

[1]) *O. Aufleger* und *G. Hager*, Mittelalterliche Bauten Regensburgs. München 1896 f. (Lichtdrucktafeln.)

Gepräge. Der Grundriß (vgl. Abb. 396) mit dreiköpfigem Chorschluß und nach süddeutscher Art (vgl. Abb. 408) nicht vortretendem Querschiff ist von altertümlicher Schlichtheit; ebenso die Betonung der Breitenverhältnisse bei geringerer Höhenentwicklung. Dagegen ahmt der Aufbau bereits die Erscheinungsformen der Hochgotik nach, aber doch mehr im dekorativen Sinn. Die Fenster der Chornische sind durch ein dazwischengesetztes durchbrochenes Triforium in zwei Geschosse übereinander geteilt, obwohl kein Umgang vorhanden ist, der dies geboten erscheinen ließe; auch die Behandlungsweise der Strebepfeiler am Chor fingiert das Vorhandensein eines Umgangs durch Andeutung von Strebebögen, wie sie erst über den Steinschiffen des Langhauses wirklich auftreten. Eine bunte Mischung von Dekorationsmotiven verschiedensten Charakters ist vollends die — im ganzen nach dem Straßburger Vorbild entworfene — Fassade, an welcher zuletzt — nach 1450 — die Meister Konrad und Matthäus *Roritzer* bauten; erst die Neuzeit hat ihr durch Ausführung der beiden Turmhelme nach Art der kölnischen den Abschluß gegeben.

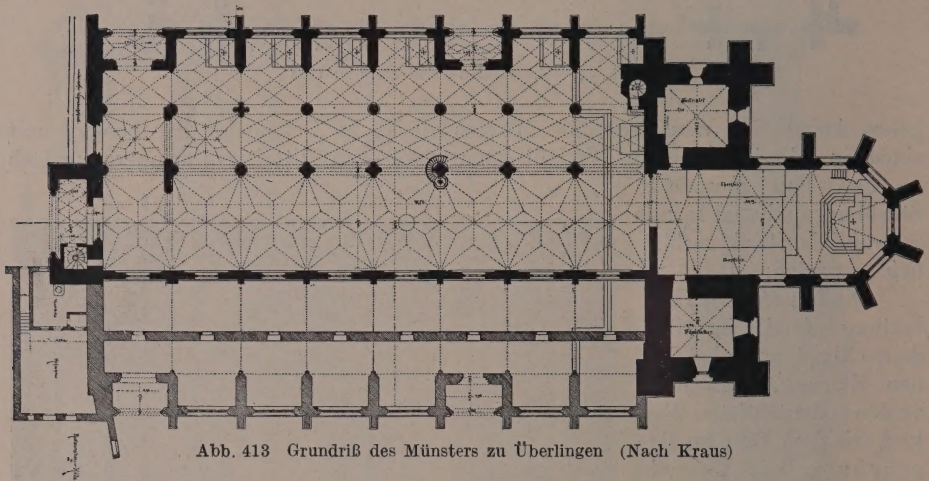


Abb. 413 Grundriß des Münsters zu Überlingen (Nach Kraus)

Von einem mächtigeren Kunstgefühl beherrscht ist das Münster zu Ulm,[1]) dessen Bau erst 1377 begonnen und 1543 unvollendet gelassen wurde; auch hier ist erst 1890 durch Ausbau des Strebesystems und des Turms der ursprüngliche Plan völlig zur Ausführung gebracht worden. Bestimmend für diesen war der Meister *Ulrich von Ensingen*,[2]) der von 1393—1416 dem Bau vorstand. Er hat in dem Langhaus mit Seitenschiffen von gleicher Spannweite wie das Mittelschiff eine Raumbildung von großartiger Einheitlichkeit ersonnen, deren Wirkung freilich dadurch etwas beeinträchtigt wurde, daß um der Stabilität willen später die Seitenschiffe durch eine mittlere Reihe von Rundpfeilern geteilt werden mußten, so daß die Anlage scheinbar fünfschiffig wurde (Abb. 411). Zu Grunde liegt der ursprünglichen Raumdisposition das Breitenmaß des Chors, dessen Hälfte wieder im allgemeinen den Abstand der Pfeilermitten und damit die Gewölbespannung ergibt; desgleichen sind die Seitenschiffe etwa halb so hoch wie das Mittelschiff (Abb. 412). Es ist ein gewaltiger Raum, der sich in gefühltem Gegensatz zu dem niedrigeren und schmäleren Chor in dem Langhause ausbreitet, ohne reichere Schmuckformen, nach ein-

[1]) *F. Pressel*, Ulm und sein Münster. Ulm 1877. — *R. Pfleiderer*, Das Münster in Ulm. Festschrift. Ulm 1890. — *J. Neuwirth*, Das Münster zu Ulm. (Die Baukunst, 12. Heft.)

[2]) *F. Carstanjen*, Ulrich von Ensingen. München 1893.

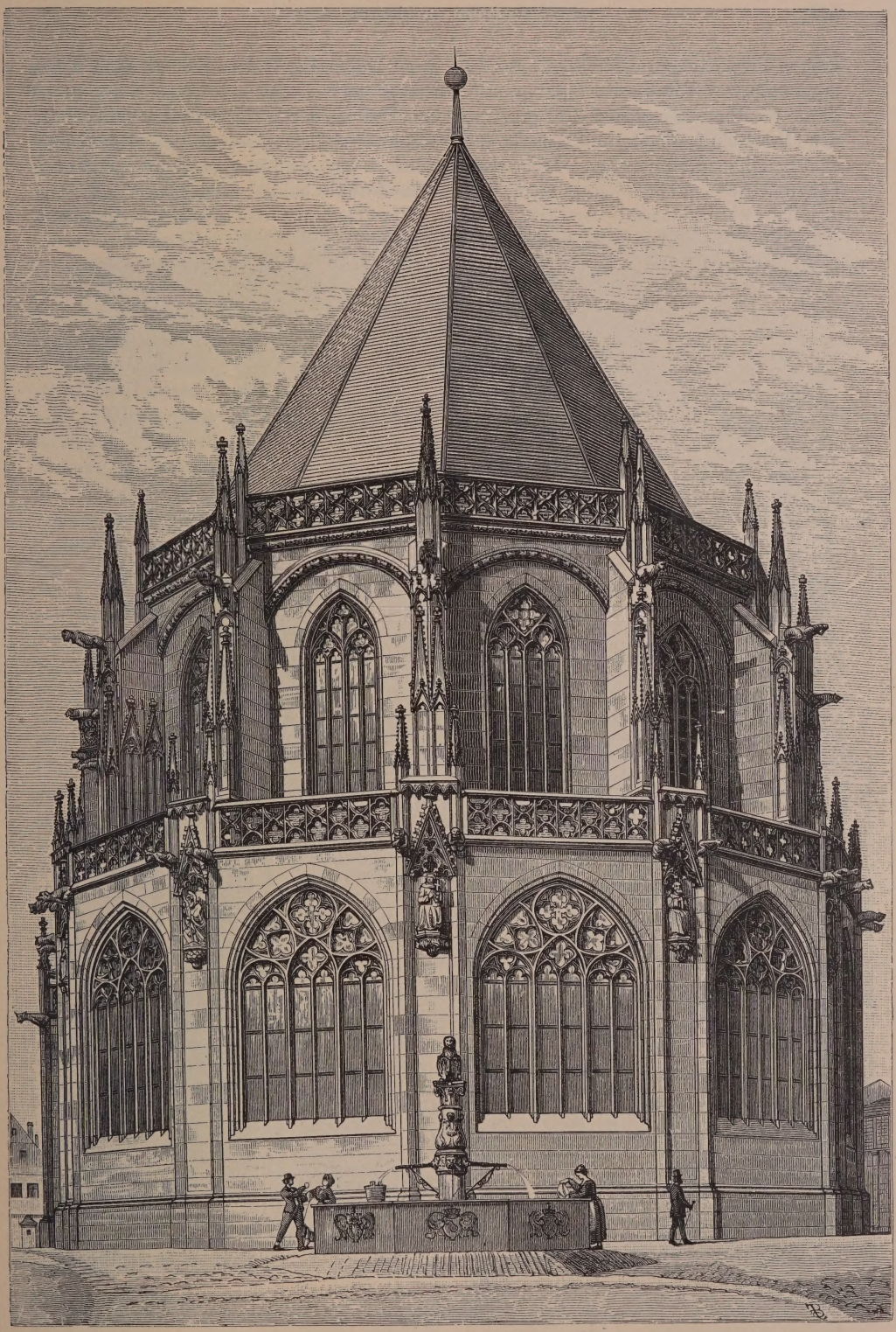


Abb. 414 Chor der Heiligkreuzkirche in Gmünd

fachen Proportionen gestaltet, in der absoluten Höhe (42 m) dem Kölner Dom nahekommend, an Totalbreite (48,6 m) ihn übertreffend! Dazu kommt noch der grandiose Westbau mit seinen drei quadratischen Hallen, deren mittlere die volle Höhe des Mittelschiffes hatte und damit den Unterbau des Turmes mit in den Organismus des Langhauses hineinzog. Diese Konstruktion war zu kühn, um den geplanten hohen Westturm tragen zu können, und mußte deshalb bei der modernen Vollendung des Turmes bedeutend verstärkt werden. Der Gedanke des schönen, schlanken,

Abb. 415 Chor von St. Lorenz in Nürnberg

die Kölner noch um 4 m überragenden Turms muß gleichfalls auf *Ulrich von Ensingen* zurückgeführt werden, wenn auch der Münsterbaumeister *Matthäus Böblinger* (1480—1494) das Achteck und den Helm so, wie er heute ausgeführt ist, entwarf. Die Ulmer Turmfassade, durch eine zierliche Vorhalle glücklich belebt, vereint in seltener Weise „Reife und Anmut mit Großartigkeit".

Eng verbunden mit der Tätigkeit der beiden Künstlerfamilien *Ensinger* und *Böblinger*, die sich durch mehrere Generationen verfolgen läßt, ist noch eine Anzahl bedeutender Bauten im südlichen und südwestlichen Deutschland. Ulrich von Ensingen selbst lernten wir bereits als Hauptmeister am Straßburger Turmbau kennen (vgl. S. 354); sein Werk ist auch der westliche Teil der 1342 begonnenen Frauenkirche in Eßlingen, deren zierliche, in ihrem Aufbau ganz der Ulmer entsprechende Fassade mit dem graziösen Turm (vgl. Abb. 369) 1476 durch *Hans Böblinger* vollendet wurde. Ulrichs Söhne *Matthäus* und *Mathias Ensinger* sowie sein Enkel *Vinzenz* bauten außer in Ulm und Eßlingen am Münster zu Bern, an den Türmen des Basler Münsters u. a. Als ein Nachklang der gewaltigen Raumbildung des Ulmer Münsters tritt innerhalb dieser Reihe das erst im 16. Jahrhundert vollendete Langhaus von St. Nikolaus zu Überlingen hervor, das den fünf Schiffen sogar noch je eine zwischen die tiefen Strebepfeiler eingebaute Kapellenreihe anfügt (Abb. 413).

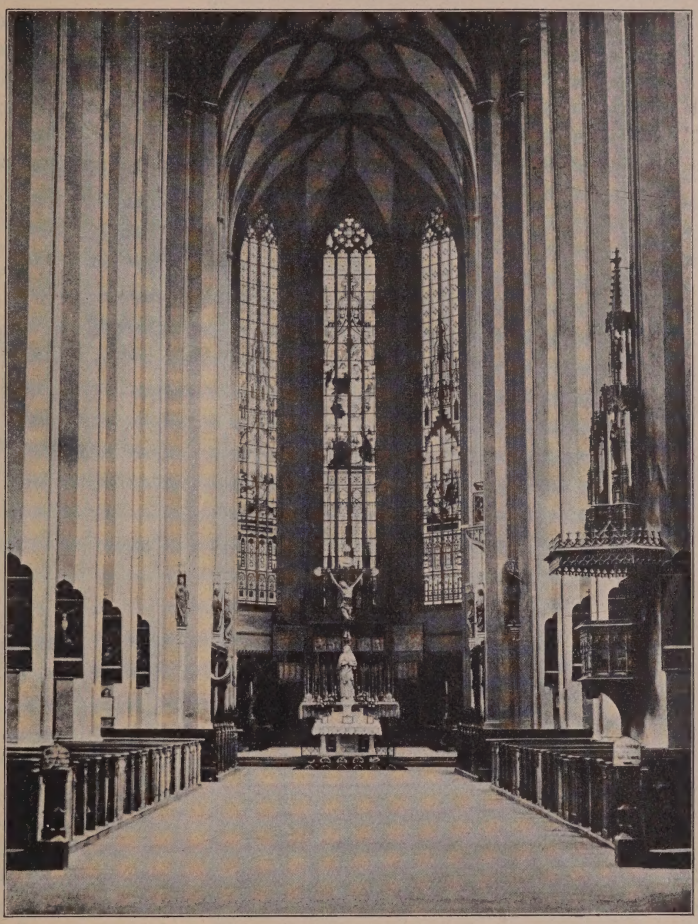


Abb. 416 Inneres der Martinskirche in Landshut

In der Entwicklung der Hallenkirche, auf welche schon in den bisher betrachteten Bauten manches hinweist, nimmt Schwaben insbesondere durch die Heiligkreuzkirche zu Gmünd eine bedeutsame Stellung ein. Das Innere, dessen Formen einem Umbau des späten 15. Jahrhunderts entstammen, ist eine dreischiffige Halle von weiten Verhältnissen; die Seitenschiffe sind in gebrochener Linie um den dreiseitig geschlossenen Chor herumgeführt, der noch etwas höher ansteigt als das Lang-

haus; zwischen die Strebepfeiler des Chors in seiner ganzen Ausdehnung sind rechteckige Kapellen eingebaut (Abb. 414). So wird die malerische Gestaltung des französischen Chorschlusses in vereinfachter Form wieder aufgenommen, so daß die Raumbildung trotz des reizvollen Gegensatzes zwischen Chor und Schiff frei und leicht bleibt. Das Äußere ist schlicht, ohne Westbau, auch im Chorschluß von klarer und breiter Wirkung. Nur durch Statuenschmuck an den Strebepfeilern und Maßwerk wird eine reichere Belebung angestrebt. Der Erbauer des Werks (1351—1410), Meister *Heinrich von Gmünd*, „parlerius de Colonia", ist der Stammvater jenes weitverzweigten Baumeistergeschlechts der *Parler*, das uns bald noch öfter begegnen wird.

Der hier zuerst auftretende Gedanke wirkte fort in einer Reihe von spätgotischen Bauten Schwabens, wie St. Michael zu Schwäbisch-Hall, St. Georg zu Nördlingen, St. Georg zu Dinkelsbühl (vgl. Abb. 398), aber er läßt sich auch in der fränkischen und weiterhin in der bayerischen Kirchenarchi-

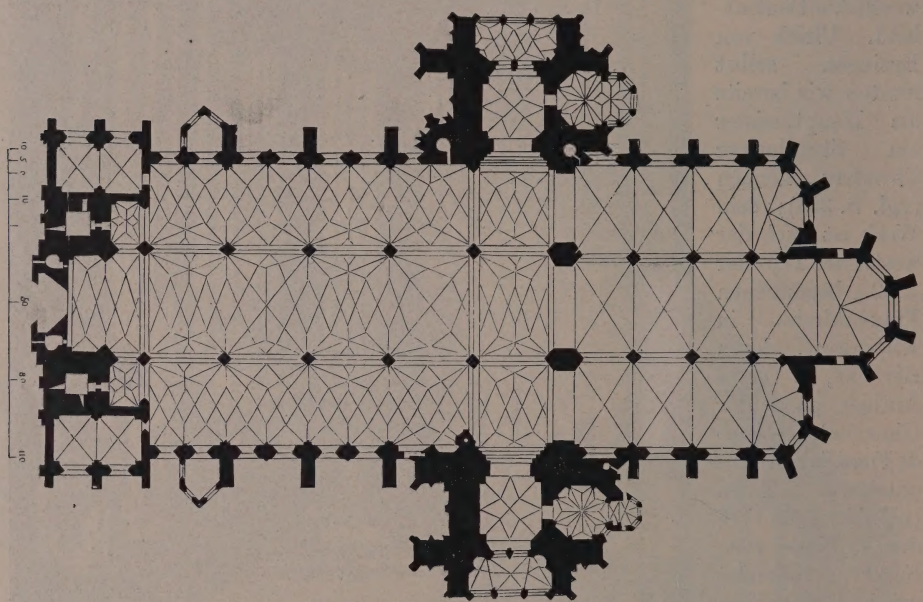


Abb. 417 Grundriß von St. Stephan zu Wien

tektur als grundlegendes Element deutlich verfolgen. In Nürnberg verwertet der Architekt der von Karl IV. 1355—1361 erbauten kleinen Frauenkirche den Gegensatz zwischen dem aus dreimal drei gleich hohen Jochen gebildeten saalartigen Innenraum und dem einschiffigen Chor zur Erzielung einer feinen gegensätzlichen Wirkung und schmückt die Fassade aufs reichste. Der (im 14. Jahrhundert ausgeführte) Langhausbau von St. Lorenz ebendaselbst hat zwar basilikale Anlage, aber ihm ist 1439—1477 nach den Plänen des Regensburger Dombaumeisters *Konrad Roritzer* ein Chor angefügt worden, der alle drei Schiffe zu gleicher Höhe emporführt und in seiner ganzen Anlage auffallende Verwandtschaft mit der Kreuzkirche von Gmünd zeigt (Abb. 415). Auch der an die ältere Anlage von St. Sebald 1361—1377 angebaute Chor hat Hallenform. Ferner gehören hierher die Marienkapelle zu Würzburg (seit 1377), die Liebfrauenkirche zu Bamberg (1320 bis 1378) u. a. Im eigentlichen Bayern, das die Gotik erst verhältnismäßig spät aufnahm, entwickelte sich unter dem Einfluß des hier üblichen Backsteinbaus die Hallenkirche zu eigenartiger, etwas nüchterner Strenge, die aber oft eine sehr

imposante Wirkung hervorbringt — die Martinskirche in Landshut (begonnen um 1400) (Abb. 416), die Frauenkirche in Ingolstadt (seit 1425) und die Frauenkirche in München (1468—1488) sind hier die hervorragendsten Bauwerke. Die Formen im einzelnen, Bildung der Pfeiler, Profilierungen, Maßwerk u. s. w. beginnen bereits hart und dürftig zu werden, aber sie treten zurück hinter dem oft sehr glücklichen Streben nach geschlossener und großartiger Raumgestaltung.

In Österreich erstand seit 1339 der gotische Neubau des Stephansdoms zu Wien, von dessen älterer Gestalt aus der Zeit des Übergangsstils die Fassade mit dem herrlichen Riesentor und den beiden kleinen Fronttürmen erhalten blieb.[1]) Die neue Anlage mit ihrem dreichörigen Grundriß (Abb. 417), dem nur durch Gurtbogen markierten Querschiff, der weiten Pfeilerstellung im Langhaus, den fast gleich hohen Schiffen erinnert durchaus an die süddeutsche Baugewohnheit. Originell ist die Anlage zweier gewaltiger Türme in der Achse des Querschiffs, von denen aber nur der südliche 1433 vollendet wurde; dreizehn Jahre später fällt die Vollendung des Langhauses, das im Gegensatz zu den einfachen Kreuzgewölben des Chors in reichen Netzformen eingewölbt wurde. Sehr prächtig ist auch die Dekoration des Äußeren, des Turmes, des Strebewerks, der Portale, des Maßwerks in den Doppelfenstern des Langhauses und den hoch darüber aufsteigenden Wimpergen (Abb. 418). — Wenig später wurde der Neubau des schönen Chors der Zisterzienserkirche von Zwettl in Niederösterreich begonnen, der einen ganz französisch gedachten Grundriß mit Umriß und Kapellenkranz mit der Hallenform des Aufbaus höchst wirkungsvoll ver-

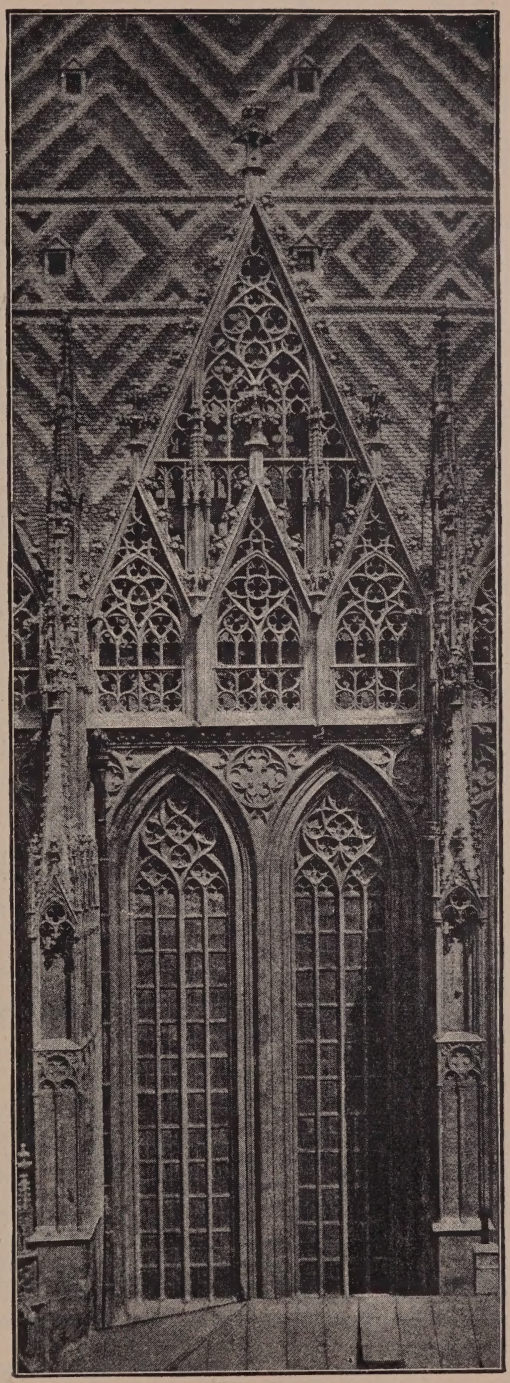


Abb. 418 Von St. Stephan in Wien

[1]) *O. v. Leixner*, Der St. Stephansdom zu Wien. (Die Baukunst II, 10. Heft.)

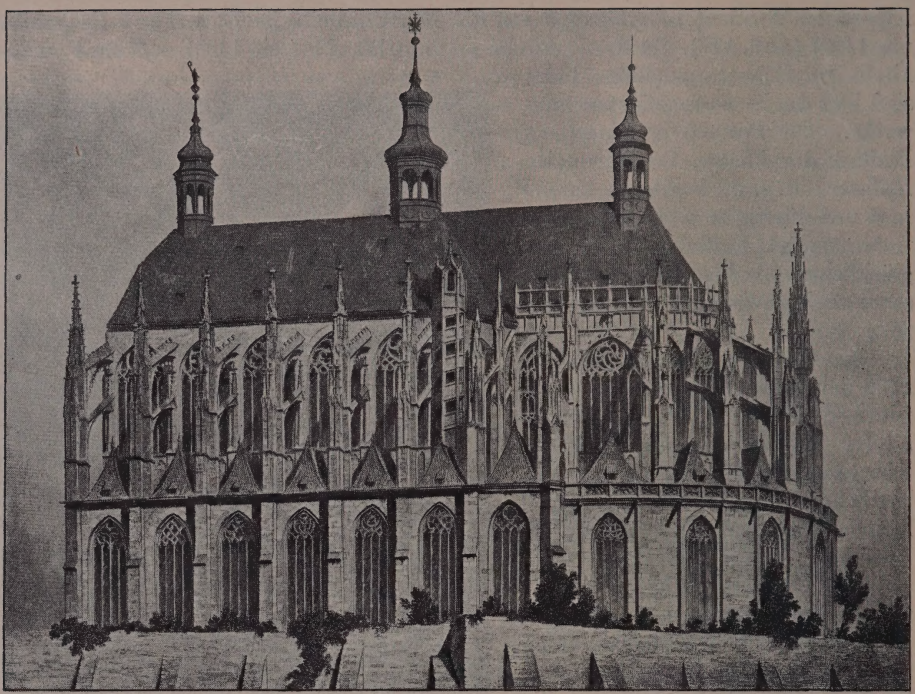


Abb. 419 Barbarakirche in Kuttenberg

einigt und durch Schönheit der Verhältnisse wie edle Bildung der Details gleichmäßig ausgezeichnet ist. So bleibt die Hallenform auch bei den Zisterzienserkirchen von Heiligenkreuz und Straßengel und den Pfarrkirchen von Bozen, Sterzing u. a. die in den österreichischen Landen beliebteste Form; eine besondere Abart derselben ist die in Niederösterreich häufig auftretende zweischiffige Halle, wobei sich die Zweiteilung zuweilen selbst auf die Chorpartie erstreckt. In der Pfarrkirche zu Schwaz wird das ursprünglich zweischiffige Langhaus durch schmälere Seitenschiffe sogar auf die Breite von vier Schiffen gebracht.

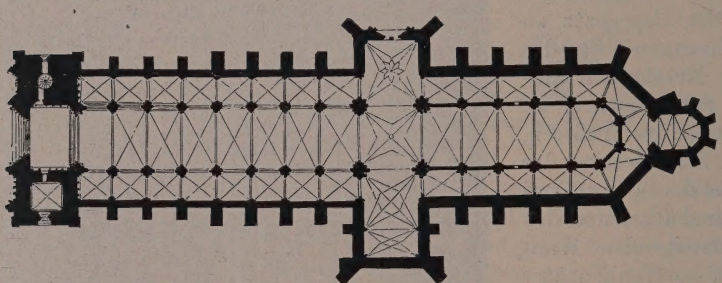


Abb. 420 Grundriß des Doms zu Halberstadt

In Böhmen[1]) führte Kaiser Karl IV. die französische Gotik ein, wie er sie in Paris und Südfrankreich selbst kennen gelernt hatte. Zum Bau des Doms St. Veit zu Prag brachte er aus Avignon den Meister *Matthias von Arras* mit, nach dessen Tode *Peter Parler*, der Sohn des bereits erwähnten *Heinrich von Gmünd*,

[1]) *J. Neuwirth*, Geschichte der bildenden Kunst in Böhmen vom Tode Wenzels III. bis zu den Hussitenkriegen, I. Prag 1893.

berufen wurde und den Chor von 1356—1385 vollendete.[1]) Er ist nach französischem Schema mit reich dekoriertem Strebewerk und vielfach kapriziösen Details ausgeführt; die hussitischen Unruhen setzten dann dem Weiterbau ein Ziel. Auch der Chor von St. Bartholomäus zu Kolin und die Barbarakirche zu Kuttenberg (Abb. 419), nächst dem Prager Dom das bedeutendste mittelalterliche Bauwerk Böhmens, zeigen ähnliche Anlage, wobei die Vorliebe für die Anordnung eines Pfeilers in der Mittelachse des Chorschlusses resp. Umgangs als besonders charakteristisch hervortritt. Die Dekoration ist von demselben überschwenglichen Reichtum wie am Prager Dom. Auf *Peter Parler* geht auch der höchst originelle und kühne Zentralbau der Kirche des Augustinerstifts Karlshof in Prag zurück — ein Achteck von 22,75 m Durchmesser, durch eine einzige Sterngewölbekuppel überdeckt — und seiner Schule wird die Basilikaanlage der Teynkirche ebendaselbst zugeschrieben mit ihren beiden höchst malerisch gestalteten Westtürmen. Für die Gotik Böhmens und des von ihm abhängigen Gebietes, wie Mähren und Schlesien, sind diese Schöpfungen des genialen Baumeisters und seiner Nachfolger von vorbildlichem Einflusse gewesen.

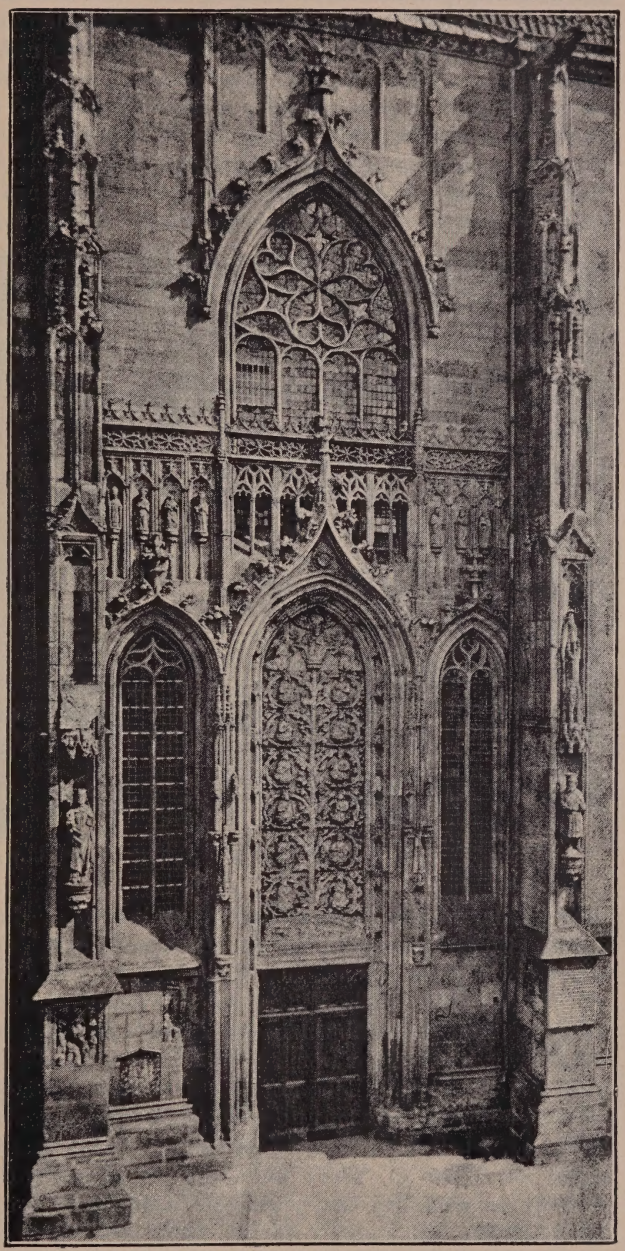


Abb. 421 Portal der Lambertikirche zu Münster

In Mitteldeutschland folgte auf den Chor des Doms zu Magdeburg

[1]) *J. Neuwirth*, Peter Parler und seine Familie. Prag 1891. — Der Dom zu Prag. (Die Baukunst, 2. Heft.)

bald — seit 1239 — der Dom zu Halberstadt,[1]) ein edles, schlankes Werk nach französischer Norm in Grundriß (Abb. 420) und Aufbau (vgl. Abb. 352). Der Bau ging hier von der im Übergangsstil errichteten Fassade aus, so daß der Chor — mit dreiseitig geschlossenem Umgang und einer Mittelkapelle — der späteste Bauteil ist (1360—1402). Nach der Mitte des 13. Jahrhunderts zeigt sich die Gotik auch anderwärts in den thüringisch-sächsischen Landen aufgenommen, so am Westchor des Doms zu Naumburg (um 1270), in der Zisterzienserkirche zu Pforta, St. Ägidien zu Braunschweig (nach 1278), den Stiftskirchen St. Martin zu Heiligenstadt und St. Blasien zu Mühlhausen. Das Langhaus in diesen Kirchen hat häufig schon Hallenform, wofür das früheste Beispiel wohl am Dom zu Meißen (1312—1342) dem um dreißig Jahre älteren einschiffigen Chor angefügt wurde. Auch die eindrucksvolle Baugruppe auf dem Domhügel zu Erfurt reicht in ihrem ältesten Teil, dem Chor der Severikirche, noch ins 13. Jahrhundert zurück,

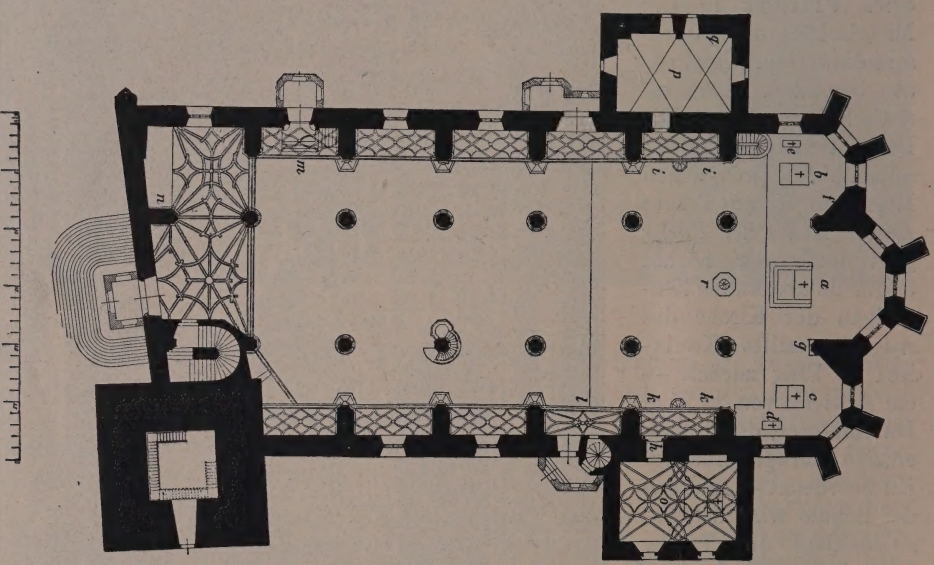


Abb. 422 Grundriß der Annakirche in Annaberg (Nach Steche)

während der in edler Hochgotik ausgeführte Chor des Doms, der auf mächtigen Substruktionen über den Hügelrand vorspringt, seit 1349 entstand; im 15. Jahrhundert wurden die Langhäuser beider Kirchen in Hallenform umgebaut.

In Westfalen brauchte diese der deutschen Gotik besonders sympathische Anlage sich nicht erst einzubürgern, da sie schon in romanischer Zeit hier Regel geworden war. So sind der Dom zu Minden — ausgezeichnet durch das prächtige Maßwerk in den breiten Seitenschiffenstern — die Liebfrauenkirche zu Münster (1340), die Petrikirche zu Dortmund (1319—1353), die Lambertikirche zu Münster (seit 1375) — mit besonders reicher Ausstattung innen wie außen (Abb. 421) — die Marienkirche zur Wiese in Soest hervorragende Beispiele der Hallenform. Unter Mitwirkung der auch hier eindringenden Chorbildung mit den polygonal herumgeführten Seitenschiffen entstanden dann im Laufe des 15. Jahrhunderts Raumgestaltungen von ernster Größe und Einheitlichkeit, wie in der Kirche zu Unna, den Marienkirchen zu Osnabrück und Lippstadt oder am benachbarten Niederrhein in der eigenartig wuchtigen Kreuzschiffsanlage der Willibrordikirche zu Wesel.

[1]) *C. Elis*, Der Dom zu Halberstadt. Halberstadt 1883.

Eine späte Nachblüte, schon im Übergange zur Renaissance, erlebte die gotische Architektur in den obersächsischen Landen, vor allem im Erzgebirge, wo der große Aufschwung des Bergbaus im 15. Jahrhundert eine bis dahin unbekannte Wohlhabenheit erzeugte, neugegründete Städte binnen kurzem zur Blüte gelangen ließ und bald auch die regste Anteilnahme der Bevölkerung an der geistigen und insbesondere an der religiösen Bewegung der Zeit herbeiführte.[1]) Im Laufe weniger Jahrzehnte entstand eine Reihe von Kirchenbauten, die, sämtlich von der Hallenanlage ausgehend, den darin ruhenden Gedanken unter offenbarer Mitwirkung der reformatorischen Ideen der Zeit im Sinne einer Gemeinde- und Predigtkirche weiterbildeten.[2]) Langhaus und Chor werden möglichst zu einem einheitlichen Raum zusammengefaßt, das Querschiff höchstens angedeutet, der Polygonschluß des Chors abgeflacht (Abb. 422). Auch im Äußeren erscheint der ganze Bau meist als eine

Abb. 423 Gewölbe der Annakirche in Annaberg vor der Restaurierung (Nach Steche)

geschlossene Masse, ohne die Zerklüftung durch den struktiven Apparat der Gotik. So werden die Strebepfeiler nach innen gezogen, der eine Turm gern malerisch an einer Ecke des Baus angeordnet. Im Innern werden Haupt- und Nebenschiffe gleich breit gebildet, mit schlanken, nur polygonal abgekanteten Pfeilern in weiten Abständen, um die Einheitlichkeit der Raumbildung nicht zu stören. An Stelle des Vertikalismus der Gotik tritt eine deutliche Betonung der Horizontalen, sowohl in der Bildung der weitgespannten flachen Gewölbe (Abb. 423), wie namentlich auch in der fast regelmäßigen Anordnung von Emporen, welche zwischen den nach innen gezogenen Strebepfeilern die Langseiten, zuweilen selbst den Chorabschluß umziehen. Die Formgebung hat durchweg den ausgesprochenen Charakter der Spätgotik: sie ist bald überreich, ja schwulstig, bald trocken und nüchtern. Die Gewölberippen setzen an den glatten, ohne Kapitell endigenden Pfeilern in verschiedener Höhe an und schlingen sich in „gewundenen Reihungen", zuweilen phantastischerweise frei schwebend oder gar derb naturalistisch als Baumäste gebildet.

[1]) *C. Gurlitt*, Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation. Halle 1890.
[2]) *E. Haenel*, Spätgotik und Renaissance. Stuttgart 1899.

zu kunstvollen Netz- und Sternformen (Abb. 423). Die hohen Fenster sind mit Fischblasenmaßwerk geschlossen und durch Querverbindungen oft mehrfach geteilt; das Äußere zeigt oft eine höchst reiche und zierliche Dekoration. Die bedeutendsten unter diesen Kirchenbauten, in denen ebenso die Auflösung des eigentlichen Kern-

Abb. 424 Inneres der Marienkirche zu Lübeck

gedankens der Gotik, wie die Vorbereitung eines neuen Ideals der Raumgestaltung sich ausprägt, sind die Annakirche zu Annaberg (1499—1525), die Stadtkirche zu Pirna (1546 vollendet), die Wolfgangkirche zu Schneeberg (1515 begonnen), die Marienkirche zu Zwickau (1453—1538). Außerhalb ihres eigentlichen Verbreitungsgebietes hat diese Bauweise in der fünfschiffigen Peter-Pauls-Kirche zu

Görlitz (1423—1497) und in der Marktkirche zu Halle (1554 vollendet) stattliche Denkmäler hinterlassen.

Die Sonderstellung, welche das Gebiet des Backsteinbaus im nordöstlichen Deutschland bisher eingenommen hatte (vgl. S. 193 f.), bewahrte es auch in der gotischen Epoche. Nur daß die so ganz auf die Arbeitsweise des Steinmetzen gegründete Formenwelt dieses Stils bei ihrem Übergang in die Backsteintechnik noch stärkere Umänderungen erfuhr, als dies bei den romanischen Details bereits der Fall gewesen. Da alle Zierglieder aus kleinen, in bestimmte Formen gepreßten und gebrannten Materialstücken fabrikmäßig hergestellt werden müssen, so prägte sich der gesamten Formengebung notwendig ein anderer Charakter auf. Sie wurde einfacher, derber, eintöniger, oft kleinlicher und verlor den scharf bestimmten Linienschnitt der Hausteingotik, an dessen Stelle ein mehr rundlichweicher Zug tritt, der aber wiederum dem malerischen Gesamteindruck günstig ist. Dazu trug auch der farbige Gegensatz bei, der zwischen dem warmen Ton des Steins, glasierten Einzelteilen und geputzten Verblendflächen sich leicht erzielen ließ. Der Konstruktion legte das Material geringere Beschränkung auf, es gestattete im Gegenteil durch seine Wohlfeilheit großartige und kühne Anlagen, wobei allerdings die geringe Größe der Einzelteile wieder eine stärkere Massigkeit der konstruktiven Gliederungen rätlich erscheinen ließ. — Pioniere auch der neuen Bauweise waren in der Norddeutschen Tiefebene hauptsächlich die Mönchsorden, wie die frühesten Denkmäler, die seit 1290 errichtete Klosterkirche der Franziskaner zu Berlin, die um 1300 begonnenen schönen, jetzt als malerische Ruinen existierenden Zisterzienserkirchen von Chorin und Hude und die wohlerhaltene Kirche desselben Ordens zu Doberan — mit französischem Chorumgang und Kapellenkranz — beweisen. Das Hauptwerk dieser Richtung aber ist die Marienkirche zu Lübeck[1]) (nach 1250 begonnen), ein Zeugnis von der Machtstellung und stolzen Gesinnung der alten Hansastadt.

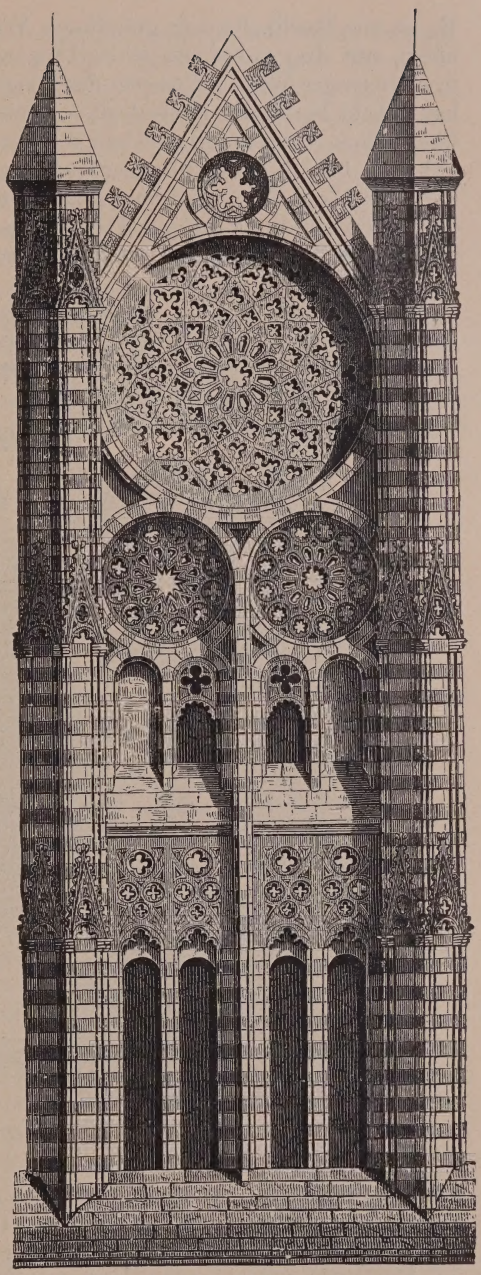


Abb. 425 Von der Katharinenkirche zu Brandenburg

[1]) Lübeck, seine Bauten und Kunstwerke. (Lichtdrucke.) Lübeck, o. J.

Es ist ein Basilikalbau in grandiosen Verhältnissen (102 m lang, 38,6 m Gewölbehöhe), mit drei radial um einen Umgang angeordneten Kapellen, deren Gewölbe in eigenartiger Weise mit denen des Umgangs verschmelzen; das zweischiffige Querhaus bleibt hinter der fortlaufenden Pfeilerstellung des Mittelschiffes versteckt. Die Chorbildung wie das ausgebildete Strebesystem weisen auf französische Studien des Erbauers hin, in der 1310 angefügten sog. „Briefkapelle" tritt wohl zum erstenmal in Deutschland das englische Fächergewölbe auf. Die Gesamtwirkung des Innern (Abb. 424) ist durch ruhige Klarheit und Größe ausgezeichnet, bei einfacher oft nüchterner Gestaltung im einzelnen. Die kunstlose Fassade gipfelt in zwei 123 m

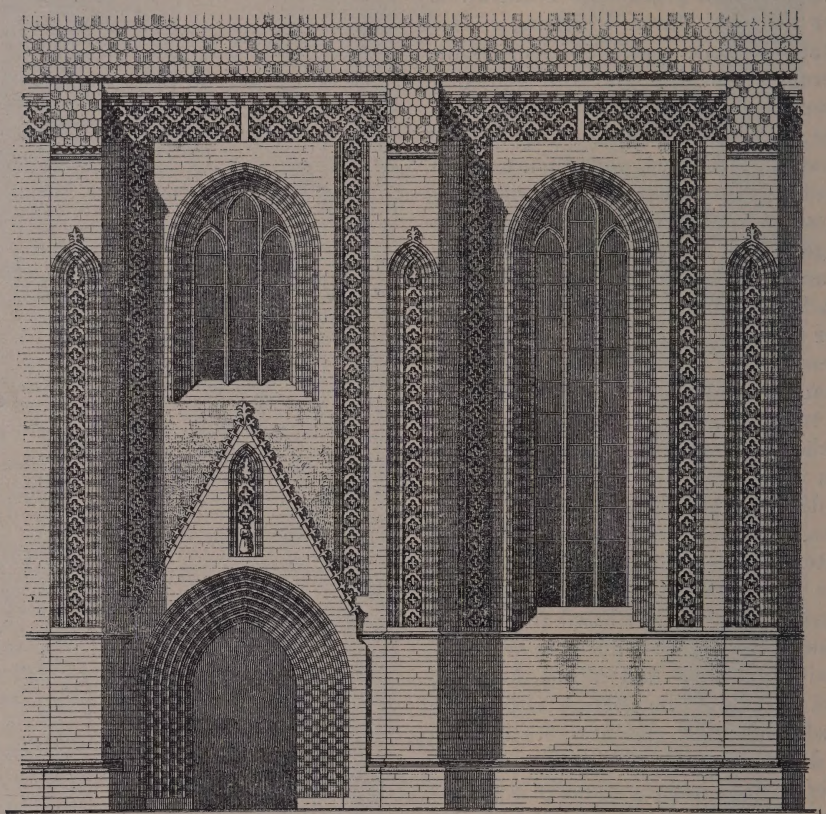


Abb. 426 Von der Johanneskirche zu Werben (Nach Adler)

hohen Spitztürmen. Durch ähnlich reiche Chorbildung und imposante Raumentwicklung sind auch die Dome zu Lübeck[1]) und Schwerin, die Klosterkirche zu Dargun, die Marienkirche und St. Nikolaus zu Wismar und andere Kirchen des baltischen Gebietes ausgezeichnet. Die pommerschen Kirchen, wie St. Nikolaus und die Marienkirche zu Stralsund, die Marienkirche zu Stargard zeigen dasselbe Streben nach Steigerung der Dimensionen; in der Gestaltung des Chors folgen sie teils dem Lübecker Schema, teils jener Form mit vielseitig gebrochenem Umgang und hineingezogenen Strebepfeilern, zwischen welche Kapellen eingebaut sind, wie sie gleichzeitig in Süddeutschland und Obersachsen sich entwickelt hatte.

[1]) *Th. Hach*, Der Dom zu Lübeck. Lübeck, o. J.

Der Ausgangspunkt einer anderen Richtung des Backsteinbaus wurde dagegen die Mark Brandenburg. Sie ist nicht so sehr durch interessante Grundrißbildung bemerkenswert — mit Ausnahme der beiden stattlichen Kirchen von Salzwedel wurden hier nur Hallenbauten errichtet — als durch die malerisch-dekorative Behandlung des Äußeren. Vielleicht gab die Bautätigkeit Karls IV. in seiner zeitweiligen Residenz Tangermünde den Anstoß zu dieser Stilentwicklung, deren erste Phase man in dem reich geschmückten Südportal von St. Stephan daselbst erkennen mag. Der erste Bau, in dem der märkische Provinzialismus zu vollendetem Ausdruck kommt, ist aber die schöne Marienkirche zu Prenzlau (1325—1339) mit ihrem originellen Chorgiebel, der die drei polygonal schließenden Schiffe in einer geraden Fläche zusammenfaßt. Die Wallfahrtskirche zu Wilsnack (um 1450) und die etwa gleichzeitigen beiden Hauptkirchen von Stendal sind die hervorragendsten Bauten der Spätzeit. Die märkische Backsteindekoration erreicht ihre Blüte in den beiden Kirchen St. Marien zu Königsberg in der Neumark und St. Katharinen zu Brandenburg (Abb. 425). Der streifenförmige Wechsel

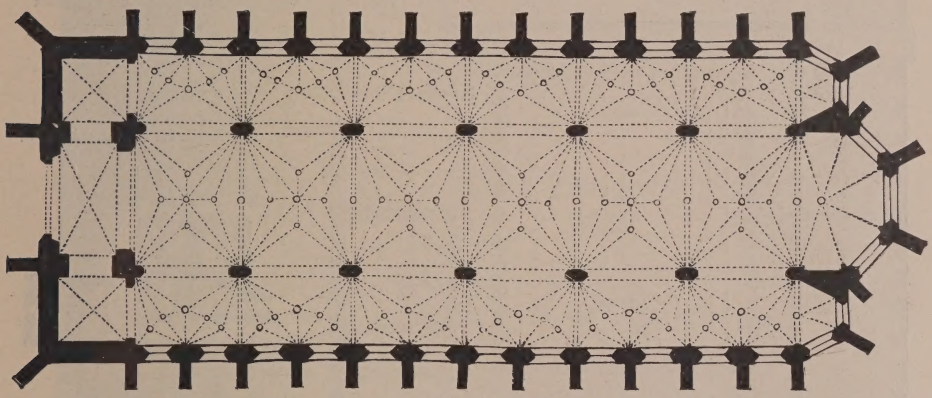


Abb. 427 Grundriß der Sandkirche in Breslau

heller und dunkler Backsteinschichten, die geschmackvoll aus Formstücken gebildeten Rosen und Wimpergfüllungen, die weißgeputzten Blendbogenflächen bilden ein glänzend reiches Ensemble. Eine später überhandnehmende trockenere Behandlungsweise, die sich mit der einförmigen Wiederholung desselben Gittermusters in glasiertem Ton auf weißem Putzgrunde begnügt, hat in der Johanniterkirche zu Werben (Abb. 426) ein prägnantes Beispiel. Die Kirchen in den Gebieten des Deutschen Ritterordens [1]) schlossen sich im ganzen dem märkischen Typus an, auch sie sind mit wenigen Ausnahmen — wie der stattliche Dom zu Pelplin — fast durchweg Hallenbauten von oft bedeutenden Verhältnissen, aber einfacher Durchbildung und meist nüchterner Gesamterscheinung. Weitaus die großartigste Schöpfung ist die 1343 begonnene und seit 1400 in vergrößerten Dimensionen fortgeführte Marienkirche zu Danzig, dreischiffig im Langhause wie im gerade geschlossenen Chor, mit Kapellen zwischen den Strebepfeilern ringsum, die bis zur vollen Höhe der Schiffe emporsteigen und so die kolossale Raumwirkung noch vergrößern. Aber alle Einzelformen, wie auch die Gesamterscheinung des Äußeren, sind dürftig und plump.

Den Ländern des Backsteinbaus schließt sich auch das Gebiet von Schlesien an, wo insbesondere Breslau [2]) im 14. und 15. Jahrhundert eine reiche Bau-

[1]) *C. Steinbrecht,* Die Baukunst des deutschen Ritterordens in Preußen. Berlin 1885 f.
[2]) *M. Semrau,* Die Bauten Breslaus (S.-A.). Breslau 1901.

tätigkeit entfaltete. Die Kreuzkirche (vollendet gegen 1350) und die Dominikanerkirche (1330) daselbst sind einfache, aber gefällige Anlagen der Frühzeit in Kreuzform, während die erst im Laufe des 15. Jahrhunderts vollendeten Bauten der hallenförmigen Sandkirche (Abb. 427), sowie der basilikalen Pfarrkirchen St. Elisabeth und St. Maria Magdalena durch langgestreckte, schlanke Form und auffallende Höhenentwicklung trotz der im allgemeinen schlichten Formenbehandlung imposant wirken.

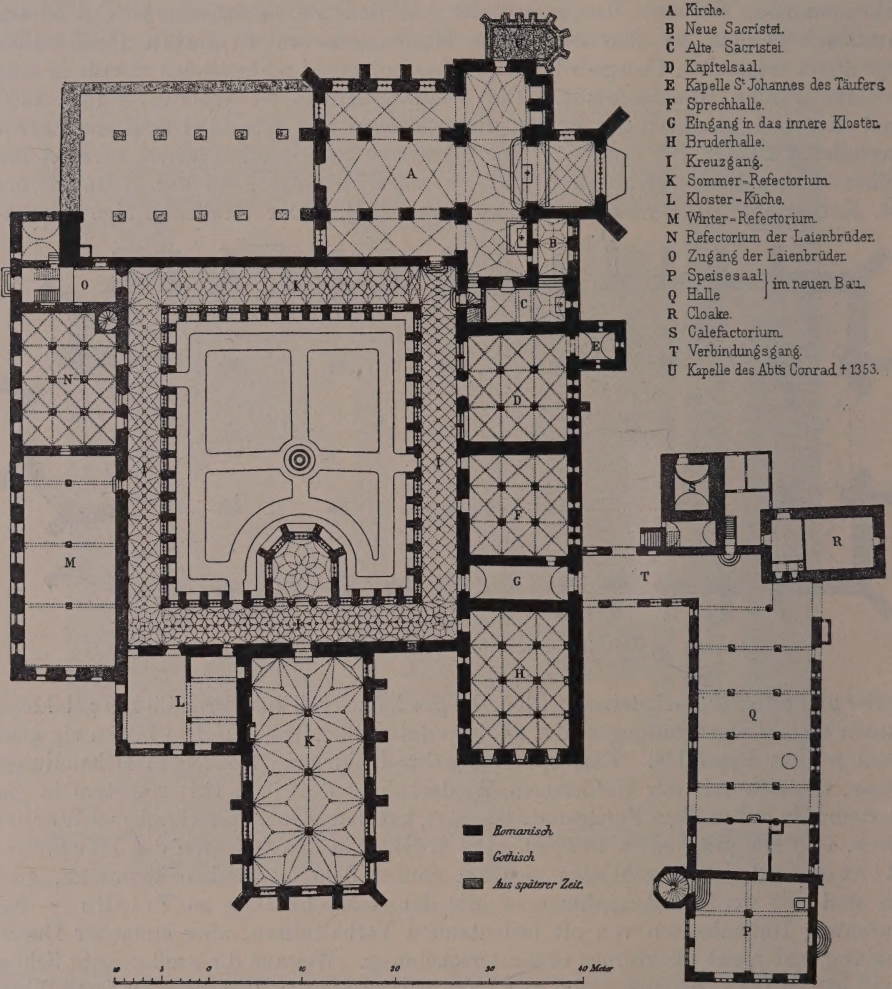


Abb. 428 Grundriß des Klosters Bebenhausen

Der Profanbau der Gotik in Deutschland kann mit der Pracht und Großartigkeit der französischen Schlösser und der niederländischen Stadthäuser nicht wetteifern, aber es fehlt ihm nicht an stattlichen und künstlerisch bedeutenden Denkmälern. Umfangreiche Klosterbauten haben sich vor allem in Maulbronn [1]) und Bebenhausen [2]) erhalten. Der Gesamtplan der Klosteranlagen (Abb. 428)

[1]) *E. Paulus*, Die Cisterzienserabtei Maulbronn. 3. Aufl. Stuttgart 1890.
[2]) *E. Paulus*, Die Cisterzienserabtei Bebenhausen. Stuttgart 1886.

wahrt noch immer die bereits im 9. Jahrhundert entwickelten Grundzüge, namentlich was die um den Kreuzgang angeordneten Gebäude der eigentlichen Klausur anbetrifft (vgl. S. 125 und Abb. 144). In Maulbronn gehören die schönsten Teile des Baus, das Laienrefektorium, das Herrenrefektorium, die Vorhalle der Kirche und der Südflügel des Kreuzganges noch der Zeit des Übergangsstils an: in Bebenhausen ist vor allem das herrliche Sommerrefektorium (Abb. 429) — um 1335 — mit seinen von schlanken Achteckpfeilern aufsteigenden Palmengewölben, dem luftigen Rankenwerk der Kappen und den klassischen Fenstermaßwerken (vgl. Abb. 362) zu den schönsten gotischen Innenräumen zu zählen. Hier wie in anderen Klöstern — unter denen die österreichischen Zisterzienserabteien Klosterneuburg und Lilienfeld hervorragen — boten insbesondere die Kreuzgänge den Architekten Gelegenheit zur Entwicklung kunstvoller Gewölbeformen und Bogenstellungen.

Abb. 429 Sommerrefektorium im Kloster zu Bebenhausen

Der Schloßbau begann erst allmählich von der Beschränkung, welche der fortifikatorische Zweck seiner künstlerischen Ausgestaltung auferlegte, sich zu befreien.[1]) Noch das Schloß Karlstein, das Karl IV. 1348—1357 als sicheren Aufbewahrungsort der Reichskleinodien und zugleich als ruhige Zufluchtsstätte für sich selbst erbaute, trägt durchaus burgartigen Charakter. Dasselbe gilt wenigstens seiner ursprünglichen Anlage nach von dem größten und schönsten aller deutschen Schloßbauten, der Marienburg, die zugleich den künstlerischen Höhepunkt der Backsteingotik bezeichnet. Gleich vielen anderen festen Schlössern von den Ordensrittern als Stützpunkt ihrer Herrschaft 1276 begründet, wurde sie seit 1309, als der Hochmeister seinen Sitz hierher verlegte, zu einem großartigen Residenzschloß ausgestaltet, das mit höchster Verteidigungsfähigkeit zugleich die glänzendste künstlerische Repräsentation vereinigt. An das geschlossene Viereck des alten oder „Hochschlosses" fügte sich allmählich das noch umfangreichere „Mittelschloß", das in seinem gegen die Nogat vorspringenden Nordwestflügel den glänzendsten Teil des Ganzen, die unter Winrich von Kniprode (1351—1382) errichtete Hochmeisterwohnung, enthält. Daran schloß sich noch die niedrigere „Vorburg", ein weiter, von Mauern und gleich den übrigen Teilen der Anlage von breiten Wassergräben umgebener Waffenplatz. Die architektonisch bemerkenswertesten Räume der Hochburg, der Kapitelsaal und die Schloßkirche mit dem Prachtportal der „Goldenen Pforte", sind bereits ebenso wie der große Ordensremter und die prachtvollen Säle der Hochmeisterwohnung im Mittelschlosse (Abb. 430) mit kunstvoll gegliederten Stern- und Fächergewölben bedeckt, mit Wandgemälden, farbigen Fensterverglasungen und Mosaikfußböden reich geschmückt. Die Außenarchitektur, insbesondere des Winrichbaues, ist von einer überwältigenden Größe und Schönheit.

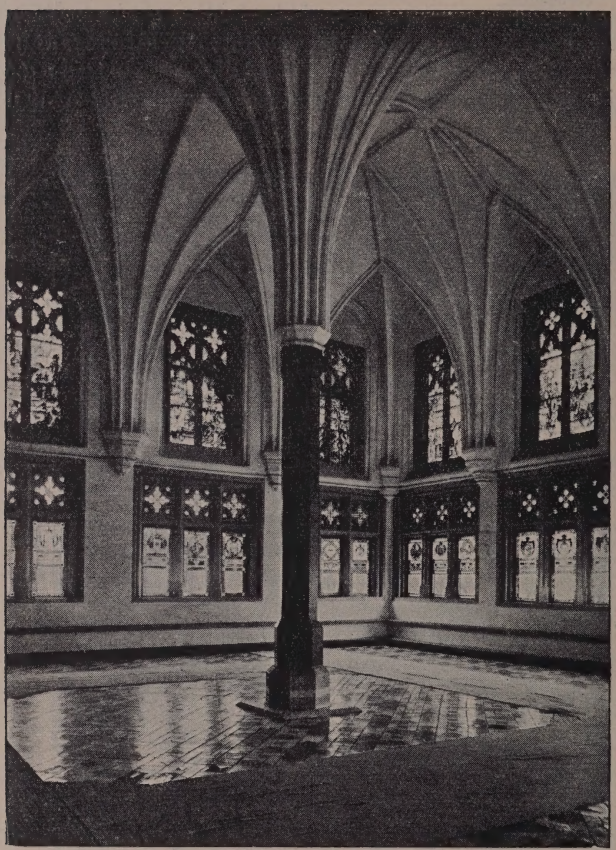


Abb. 430 Remter in der Hochmeisterwohnung der Marienburg

[1]) *O. Piper*, Burgenkunde. München 1895. — *M. Heyne*, Das deutsche Wohnungswesen. Leipzig 1899.

Die Fortschritte der Feuerwaffentechnik führten allmählich zur Aufgabe des alten Burgschemas, das gegenüber den neuen Angriffsmitteln doch keinen Schutz mehr gewähren konnte. So ist schon die 1471 begonnene Albrechtsburg zu Meißen [1]) trotz ihres Namens nur ein fürstliches Wohngebäude, dem einzig die stolze Lage am Rande des Berges und die massige Bildung der über den Abhang vorspringenden Eckbauten ein burgartiges Aussehen verleihen (Abb. 431). Dagegen ist die nach innen gekehrte Fassade (Abb. 432) ganz frei im Sinne eines Stockwerkbaus mit regelmäßigen Fensterreihen, offenen Galerien und einem vortretenden Treppenturm ausgestattet. Durch breite, apsisartige Fensternischen wird auch sonst die Masse der Mauern fast auf bloße Pfeiler reduziert und so eine ausgiebige Beleuchtung geschaffen. Trotz der räumlich beschränkten und unregelmäßigen Anlage gelingt es auf diese Weise dem Architekten, einem Meister *Arnold Bestpheling* (was kaum auf eine Herkunft aus Westfalen gedeutet werden darf), im Hauptgeschoß (Abb. 431) unter anderen zwei mächtige Festsäle und einen Kapellenraum von köstlicher

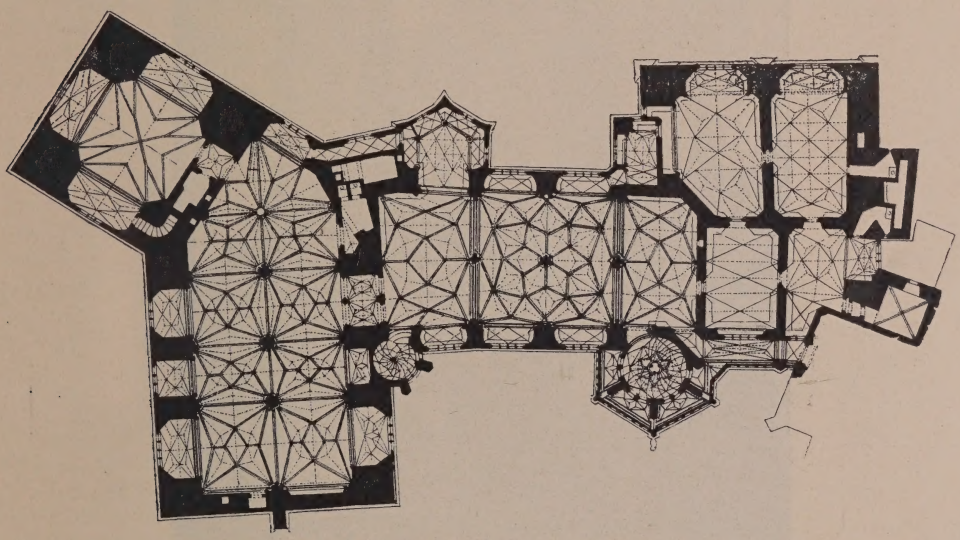


Abb. 431 Grundriß des Hauptgeschosses der Albrechtsburg in Meißen

Wirkung zu schaffen. Seine konstruktive Meisterschaft feiert in der geistreichen Kombination der Räume und der immer neuen Bildung der scharfgratigen, tiefe Kappen bildenden Zellengewölbe ihre Triumphe. Dagegen entrichtet er in den dürftigen Profilierungen, in dem Mangel an allem ornamentalen Detail, in den nüchternen Formen der im sog. Vorhangbogen geschlossenen Fenster der Spätzeit seinen Tribut. Aber die „durchdachte Verteilung der Massen und die von einer persönlichen Anschauung durchdrungene Beherrschung des Raumes" stellen die Albrechtsburg in die Reihe jener Leistungen der obersächsischen Gotik, in denen sich bereits das Streben nach neuen architektonischen Idealen ankündigt.

Die städtischen Wehrbauten hatten ihre Mittelpunkte in den Toren, und auch diese erhielten in dem allgemeinen Aufschwung der Bautätigkeit jetzt oft ein künstlerisches Gepräge. Das trotzige Selbstbewußtsein der Bürger machte sie zum Wahrzeichen städtischer Macht und Freiheit. Die noch zum Teil erhaltenen Stadttore von Köln waren wohl die großartigsten Schöpfungen des 13. Jahrhunderts;

[1]) *C. Gurlitt*, Das Schloß zu Meißen. Dresden 1881.

im 14. Jahrhundert ragen die Prager Torbauten, die Brückentürme der Karlsbrücke (von *Peter Parler*) und der sog. Pulverturm durch elegante Schmuckform hervor (Abb. 433). Besonders glückliche Leistungen hat auch auf diesem Gebiete der Backsteinbau aufzuweisen. Das wuchtige Holstentor zu Lübeck (1477) vertritt würdig den Typus mit zwei Türmen und einem Mittelbau, das Uenglinger Tor zu Stendal (um 1436) (Abb. 434), dem sich ähnliche Bauten in Tangermünde,

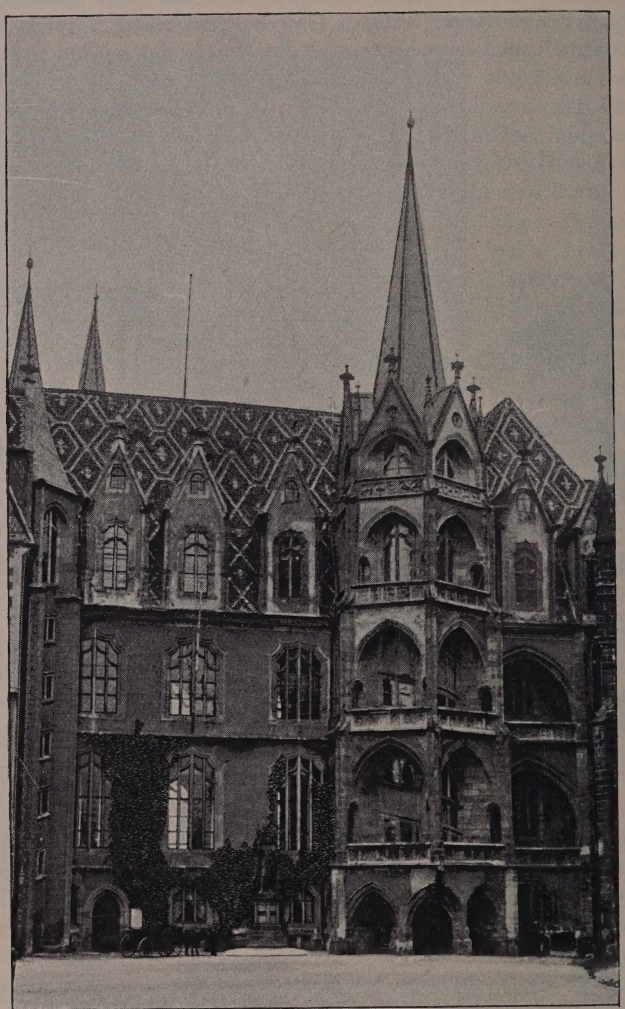


Abb. 432 Hoffassade der Albrechtsburg in Meißen

Werden, Prenzlau, Königsberg u. s. w. anschließen, löst in anziehendster Weise die Aufgabe, den Ausdruck derber Kraft mit dekorativer Wirkung zu vereinigen.

Am energischsten konzentriert sich die Baugesinnung des deutschen Bürgertums in seinen Rathäusern,[1]) die oft mit den Fürstenschlössern der Zeit an

[1]) *O. Stiehl*, Das deutsche Rathaus des Mittelalters. Leipzig 1905.

Ausdehnung und Pracht wetteifern. Mußten doch auch die Hallen und Säle dieser Gebäude einem großen Teil der öffentlichen Rechte und Pflichten dienen, welche von den Fürsten an die Städte übergegangen waren. Ein großer Saal, meist als Beratungs-, Versammlungs- und Festraum zugleich dienend, bildete daher regelmäßig

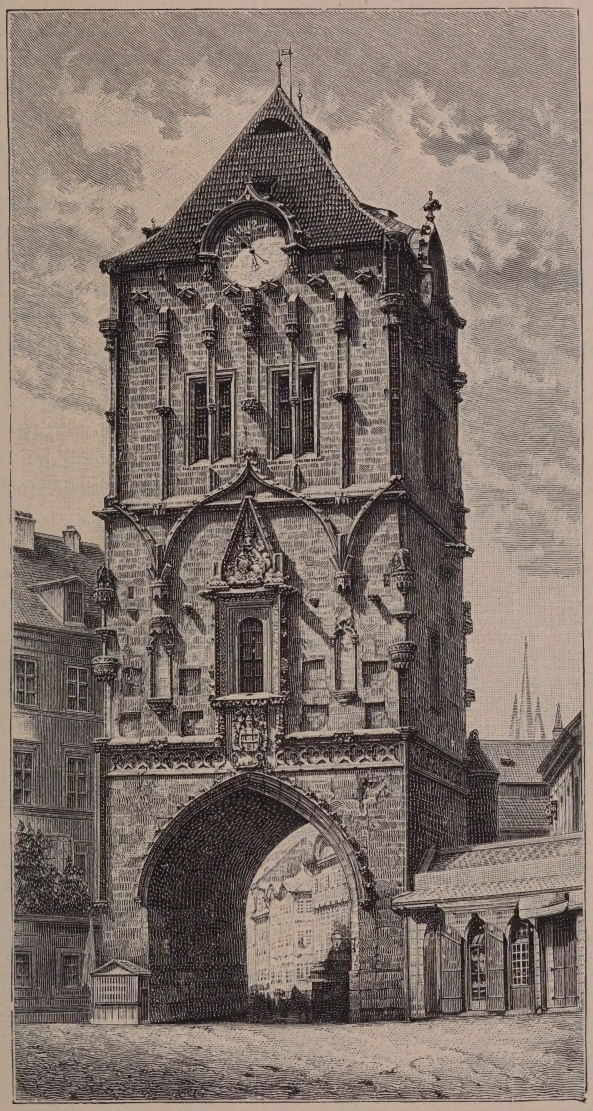


Abb. 433 Torturm zu Prag

den Kern des Baus; das Untergeschoß nahmen häufig offene Hallen ein, für Handel und Wandel bestimmt, wo nicht besondere Kaufhäuser zu diesem Zwecke errichtet waren; selten fehlte ein Turm als Wahrzeichen und Lugaus. Rats- und Schöppenstube, Schreibzimmer und Gerichtslaube waren gewöhnlich in Anbauten untergebracht. So sind vom bescheidenen „Grashause“ zu Aachen, das Richard von

Cornwallis etwa 1267 errichten ließ, bis zu den umfangreichen Prachtwerken der deutschen Reichsstädte im 15. und 16. Jahrhundert viele Werke dieser Art entstanden, welche die Bauweise ihres Landes und den Kunstsinn der Bürger zum Ausdruck bringen; leider ist die ursprüngliche Anlage durch spätere Umbauten meist stark verändert. Von den alten Rathäusern in Köln und Nürnberg blieb im wesentlichen nur der große Saal erhalten. Den zweigeschossigen Aufbau läßt das Rathaus zu Münster (Abb. 435) besonders deutlich erkennen. Das in einem Laubengang nach der Straße zu geöffnete Erdgeschoß dient dem allgemeinen Verkehr, das obere Stockwerk enthält den Ratsaal, welcher, durch eine hölzerne Pfeilerreihe in zwei Schiffe gegliedert, ursprünglich eine flache Holzdecke hatte. Darüber erhebt sich, als lebendiger Abschluß des architektonischen Aufbaus, ein hoher Giebel, dessen niedrige Geschosse nur Lagerräume für Handelssachen oder Zinsgetreide enthalten haben können. Nicht so wesentlich davon verschieden ist in seiner ursprünglichen Anlage, die sich auf den stattlichen, mit einem Prachtgiebel geschmückten und Halle und Ratsaal in beiden Geschossen enthaltenden Ostteil beschränkt haben wird, das Rathaus zu Breslau (Abb. 436), wohl der bedeutendste städtische Bau im östlichen Deutschland;[1]) freilich fügte erst das späte 15. Jahrhundert den mit reich verzierten Erkertürmchen und plastischem Bildwerk geschmückten Südbau zur malerischen Vollendung des Ganzen hinzu. Von besonders zierlicher Wirkung sind die Leistungen des Backsteinbaus in den Rathäusern zu Tangermünde, Königsberg i. d. N., Brandenburg, Hannover u. a. In anderen Rathausbauten, namentlich solchen, die durch umfangreiche Anbauten nachträglich erweitert wurden, offenbart sich ein noch weitergehendes Bestreben zu künstlerischer Gesamtkomposition des ganzen städtischen Hauptplatzes. So umfaßt das Rathaus zu Braunschweig mit zwei rechtwinklig aneinanderstoßenden Flügeln die eine Ecke des Marktes und öffnet sich nach diesem hin mit einem prunkvollen zweigeschossigen Laubengang, und die ähnliche Anlage in Lübeck erhält ihr besonderes Merkmal durch den kühnen, aber wirkungsvollen Scheinbau, der das Rathaus mit der dahinter aufsteigenden Marienkirche zu einem malerischen Prospekt zusammenschließt.

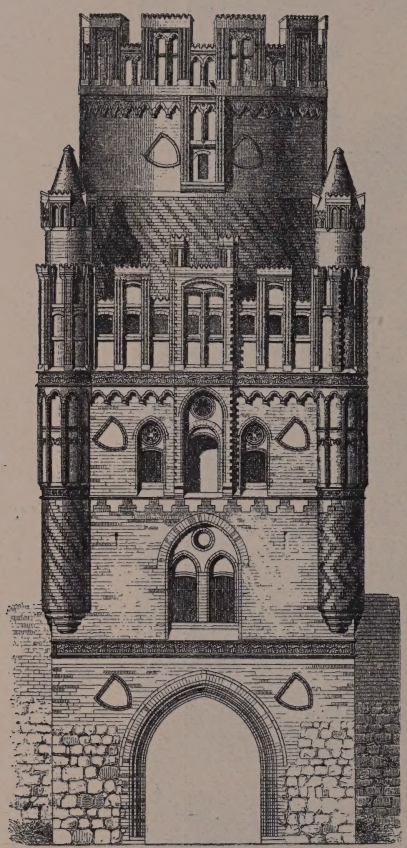


Abb. 434 Uenglinger Tor zu Stendal

Der Wohnhausbau[2]) nahm bei dem steigenden Wohlstand in den Städten jetzt häufig einen Aufschwung zu höheren künstlerischen Leistungen. Feste Stein-

[1]) *C. Lüdecke* und *A. Schultz*, Das Rathaus zu Breslau. Berlin 1869.

[2]) *O. Stiehl*, Der Wohnbau des Mittelalters. (Handb. d. Architektur II. Teil, 4, 2.) Leipzig 1908.

häuser entstanden als eine Art von „Stadtburgen“ (vgl. S. 168) der mächtigen Patriziergeschlechter, wie das Schlüsselfedersche Haus zu Nürnberg, das Etzweiler-

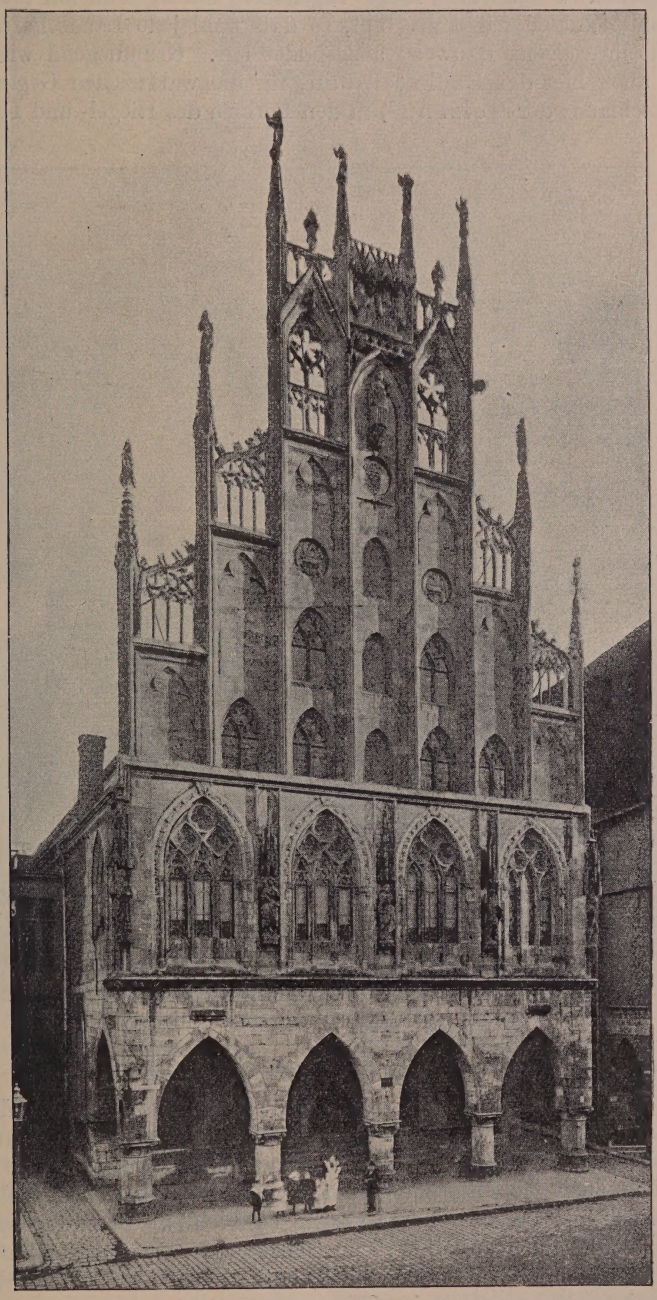


Abb. 435 Fassade des Rathauses zu Münster

sche zu Köln, und hatten dann einen kastellartigen Charakter. Auch in dem gewöhnlichen Kaufmannshause war das Erdgeschoß, da es als Speicher- und Lager-

raum diente, meist schlicht und massig; den hervorragendsten Schmuck des oberen Aufbaus bildeten der oft reich verzierte Erker und der hochaufsteigende, der Straße zugekehrte Giebel. Doch traten lokale Eigenarten naturgemäß auf diesem Gebiete besonders zahlreich und nachhaltig auf, so daß wohl jede Landschaft, selbst jede größere Stadt ihre eigene Bauweise ausgebildet hat. Grundlegend wird für Norddeutschland auch hier der Backsteinbau, für die waldreichen Gegenden Mittel- und Süddeutschlands der Holzbau [1]) in den Formen des Riegel- und Fachwerkbaus

Abb. 436 Ostansicht des Rathauses zu Breslau

(vgl. S. 118), wobei das konstruktive Gerüst durch ein Balkengefüge, die füllenden Wandteile durch Backstein- oder Lehmschichtung gebildet werden. Kunstvolle Bildung der Riegel und Streben, reiche Schnitzarbeit an den Balkenköpfen und Unterzügen, zuweilen auch lebhafte Polychromie geben den deutschen Holzbauten oft ein höchst anziehendes, malerisches Aussehen (Abb. 437). Besonders schöne Reste dieser Bauweise, die auch auf öffentliche Gebäude Anwendung fand und bis weit ins 16. Jahrhundert hinein in Übung blieb, enthalten die mitteldeutschen Städte, wie Hildesheim, Braunschweig, Hannover u. a.

[1]) *C. Schaefer*, Die Holzarchitektur Deutschlands vom 14. bis 18. Jahrhundert. Berlin 1888.

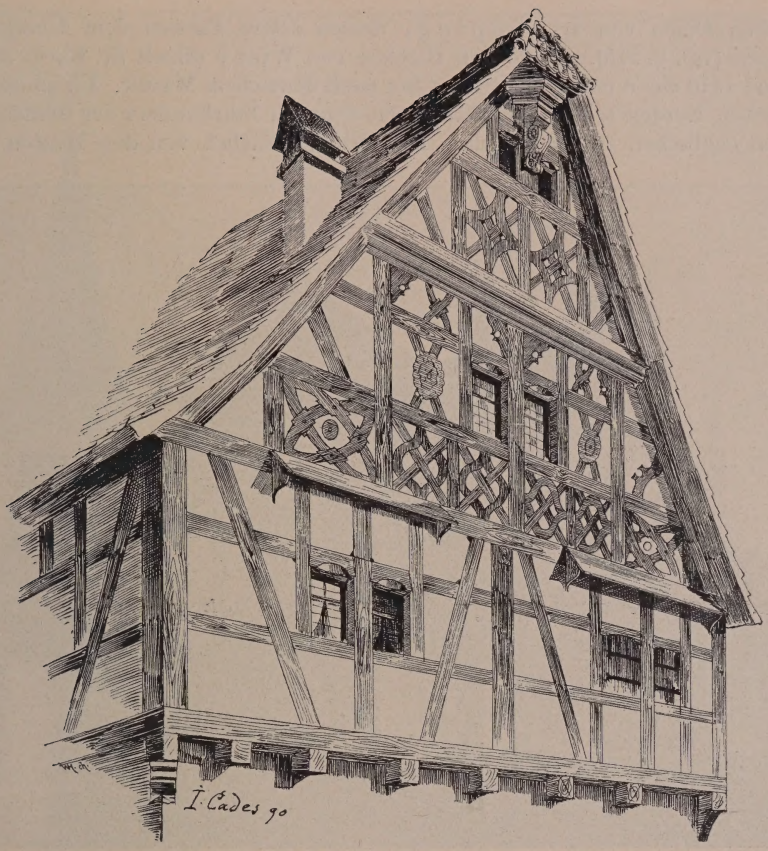


Abb. 437 Giebel eines Holzhauses in Endersbach

Skandinavien

Unter den gotischen Bauten Norwegens steht der großartige Dom zu Drontheim, dessen Hauptteile dem 13. Jahrhundert angehören, obenan. Es sind der dreischiffige Langchor mit einem sich daranschließenden prachtvollen Oktogon als Grabstätte des hl. Olaf (Abb. 438), sowie ein heute nur noch in Trümmern erhaltener dreischiffiger Westbau mit zwei Fassadentürmen, zu denen sich noch der mächtige Vierungsturm über dem bereits vorhandenen Querschiff (vgl. S. 219) gesellte. In der Ausbildung des Grundplans und in der Behandlung des Details ist der Einfluß der englischen Frühgotik unverkennbar, aber im dekorativen Effekt durch mancherlei spezifisch nordische Elemente bereichert und zu üppigster Pracht gesteigert. Von großem perspektivischem Reiz ist die Anlage des in besonders edlen Formen durchgeführten Polygonbaus mit dem Olafgrabe. Auch andere norwegische Bauten, wie der nach 1272 entstandene Chor des Doms zu Stavanger, wurden in diesen englisch-gotischen Formen umgebaut. — In Schweden gehört die 1287 durch einen französischen Baumeister *Etienne de Bonneuil* begonnene Kathedrale von Upsala in die Reihe der nach französischem Grundplan mit reicher Choranlage gebildeten Backsteinbauten. Ein auswärtiger Meister *Gierlach* von Köln wird genannt bei den jüngeren, im 15. Jahrhundert entstandenen Teilen des

stattlichen Doms von Linköping, dessen ältere Partien dem Übergangsstil angehören (vgl. S. 215). Unter den Kirchen von Wisby erhielt St. Karin zwischen 1376 und 1410 einen neuen gotischen Chor nach deutschem Muster. Im ganzen skandinavischen Norden scheint überhaupt seit dem 14. Jahrhundert der deutsche Einfluß den englischen zu überflügeln. Dies gilt namentlich von den Bauten Däne-

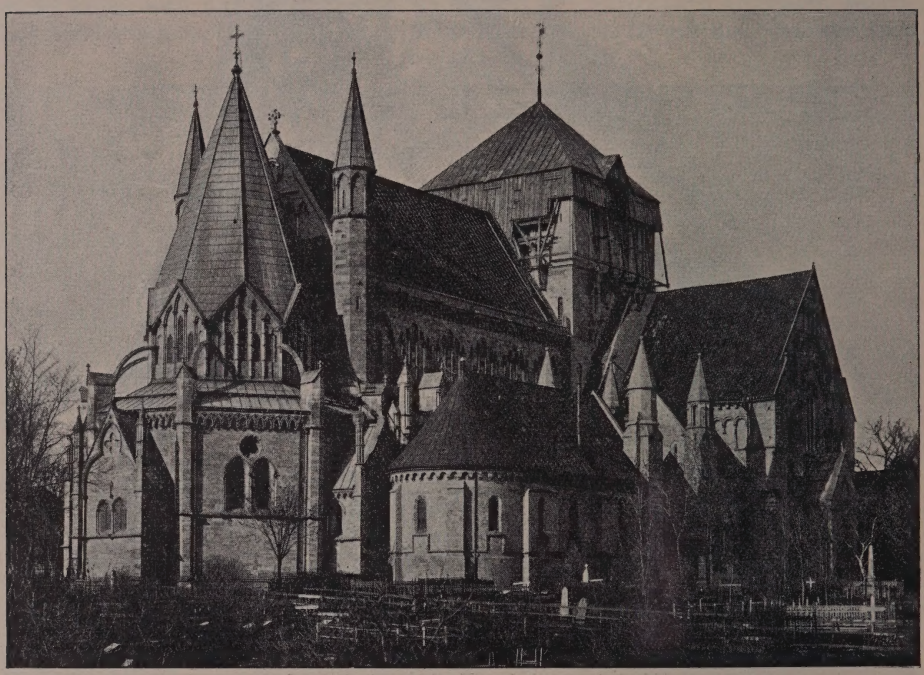


Abb. 438 Chorpartie des Doms zu Drontheim (restauriert)

marks und der jetzigen schwedischen Provinz Schonen, welche damals dem dänischen Reiche angehörte. Die Backsteinkirchen Lübecks und der mecklenburgischen Hansastädte, bald in der Form des Hallenbaus, bald mit erhöhtem Mittelschiff, haben hier als Muster gedient. Ein ansehnlicher Bau ist namentlich die Peterskirche

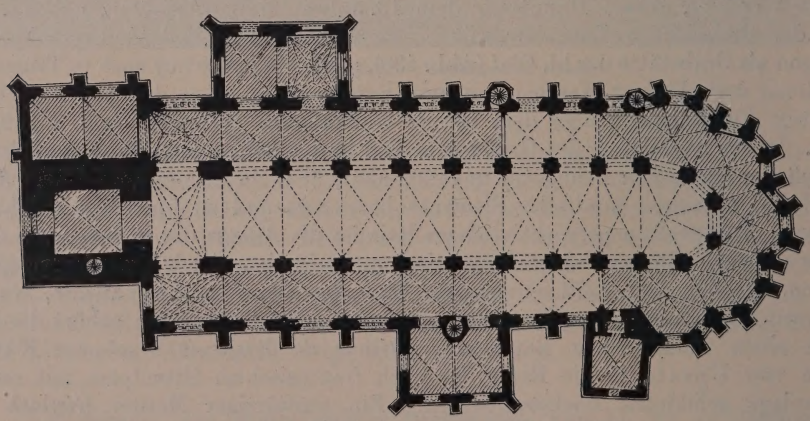


Abb. 439 Grundriß der Peterskirche in Malmö

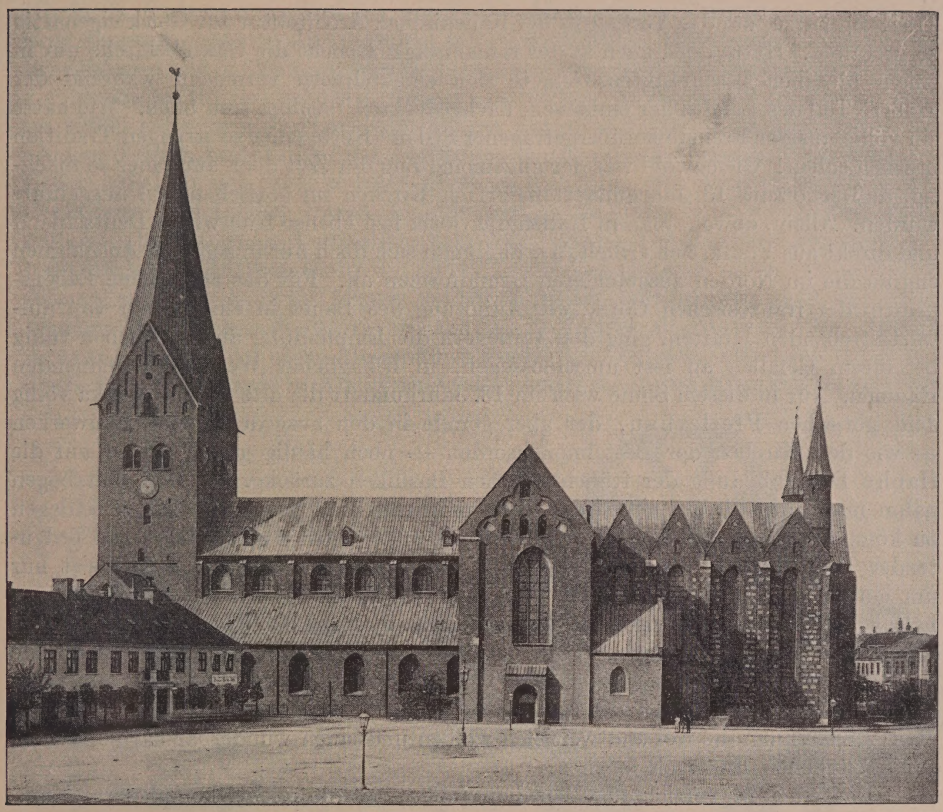


Abb. 440 Dom zu Aarhuus

in Malmö, mit einer Gesamtlänge von ca. 74 m, mit erhöhtem Mittelschiff und fünfseitigem Chorhaupt, um welches sich niedrige Umgänge mit fünf polygonen Kapellen in jener aus Norddeutschland entlehnten reduzierten Form hinziehen (Abb. 439). Den Chorumgang, aber ohne Kapellen, hat auch die Liebfrauenkirche zu Helsingborg, bei welcher durch Verzicht auf das Querschiff eine weitere Vereinfachung des Grundplanes erreicht ist. Das Mittelschiff entbehrt der selbständigen Beleuchtung, obwohl es die Seitenschiffe um 7 m überragt. Die Wirkung kommt daher, innen wie außen, einer Hallenkirche gleich. Die vollständige Hallenform endlich zeigt der Chor des Domes zu Aarhuus (Abb. 440), der mit seinem geradlinigen Schluß und den quergestellten Giebelreihen wiederum an norddeutsche Weise erinnert. So hat Skandinavien in der gotischen Epoche noch weniger als in der früheren Zeit fremde Einflüsse abzustreifen und zu einer selbständigen Kunstform durchzudringen vermocht.

Italien[1])

Mit ähnlicher Selbständigkeit wie in England wird die gotische Architektur in Italien aufgenommen und den nationalen Anschauungen und Bedürfnissen entsprechend umgestaltet. Hier aber kam noch die zähe Anhänglichkeit an die antike

[1]) Vgl. die S. 220 Anm. 1 angeführte Literatur.

Tradition hinzu, um das Verhältnis der italienischen Architektur zur Gotik eigenartig zu gestalten. Hatte doch auch in der romanischen Epoche die Gewölbekirche nur in einem räumlich beschränkten Gebiete sich einzubürgern vermocht, während der größere Teil des Landes der einfachen, flachgedeckten Basilika treu blieb. Wie hätte ein völlig aus der Fremde herübergetragener Stil die Kette einer so strengen Tradition brechen sollen! Gleichwohl war der allgemeine Zug der Zeit doch auch hier so mächtig, daß schon im 13. Jahrhundert mehrfach Kirchen im gotischen Stil ausgeführt wurden. Allein, obwohl man in Italien die Gotik fast ebenso früh wie in Deutschland und direkt aus Frankreich erhielt,[1]) schloß man sich doch nur in seltenen Ausnahmen eng an die im Norden ausgebildeten Grundformen an. Für das eigentliche Lebensprinzip der französischen Gotik, die Auflösung des Baues in ein System von aufwärtsstrebenden Kräften, ging den Italienern die Empfindung ab; sie blieben ruhig bei ihrem Gefallen an fest umschlossenen, in behaglicher Weite sich dehnenden Räumen. Nur in diesem Sinne wich im 13. Jahrhundert die alte Säulenbasilika völlig dem gotischen Pfeilerbau, der aber gerade in den ausgedehntesten Bauwerken — wie den Kirchen der Bettelmönchsorden — noch häufig genug wieder auf die flache Deckenbildung der frühchristlichen Basiliken zurückgriff. Den Spitzbogen nahm man nur auf, um mit seiner Hilfe möglichst weit gespannte Bogen schlagen zu können. Diese Art der Raumbildung schränkte auch das Streben nach bedeutender Höhenentwicklung naturgemäß ein: das Mittelschiff erhebt sich meist nur um ein geringes über die Abseiten, und seine Oberwände geben nur Raum für verhältnismäßig niedrige, oft kreisrunde Fenster, die aber bei der Klarheit des südlichen Himmels genügen, dem Innern Licht zuzuführen. Sicherlich trug auch die Freude an ausgedehnten Wandmalereien dazu bei, die Wandflächen nicht mehr als nötig einzuschränken. So bieten die italienisch-gotischen Kirchen oft Räume von großartiger Spannung, die frei und weit sich wölben und einen wunderbar harmonischen, ruhig-feierlichen Eindruck machen.

Das Äußere verzichtet gleich dem Innern auf die reiche, komplizierte Komposition der nordischen Gotik. Da das Mittelschiff die Seitenschiffe nur mäßig überragt und obendrein das milde Klima und die Sitte des Landes ziemlich flache Dächer begünstigt, so wird das Strebesystem auf ein geringes Maß beschränkt, indem die Strebebögen meist fortfallen und auch die Strebepfeiler mehr den Charakter romanischer Lisenen bewahren. Die ruhige Flächenwirkung bleibt bei mäßigem Vortreten der Hauptgliederungen, analog dem antiken und dem romanischen Brauch, auch hier vorwaltend. Ganz im Geist der früheren Epoche wird der Bau oft durch eine glänzende Dekoration mit bunter Marmortäfelung geschmückt. Überhaupt bleibt in jeder Hinsicht die Überlieferung des Romanismus in Kraft, sowohl für die Bildung des Grundrisses, der höchst selten die reichere Chorbildung der Gotik aufweist, wie für die beliebte Anlage einer Kuppel auf dem Kreuzschiff und die als selbständiges Dekorationsstück durchgebildete Fassade, die auch weiterhin die Verbindung mit dem Turmbau abweist, nicht minder für das Detail der Formenbildung, in welchem der Spitzbogen samt andern gotischen Einzelheiten, wie die Krabben, Fialen u. s. w., oft eine bunte Mischung mit dem Rundbogen und den übrigen romanischen Elementen eingehen. So bringt es die Gotik in Italien zwar nicht zu einem organischen, konsequent entwickelten Ganzen, sondern nur zu einer im Sinne mächtigerer Raumbildung und dekorativer Pracht gesteigerten Umbildung der früheren Bauweise, beansprucht aber ihre eigene aus der nationalen Tradition heraus entwickelte künstlerische Bedeutung.

Eingeleitet wird die Gotik in Italien durch die bereits 1208 eingeweihte Zisterzienserkirche Fossanuova in Unteritalien, der sich ein Jahrzehnt später die

[1]) *C. Enlart,* Les origines françaises de l'architecture gothique en Italie. Paris 1894.

Kirche S. Galgano in Toskana anschloß. Aber weitere Verbreitung gewann die neue Bauweise erst, als die in Italien selbst erwachsenen Ordensgemeinschaften der Franziskaner und der Dominikaner sie aufnahmen. Von vorbildlicher Bedeutung wurde die berühmte Mutterkirche des Franziskanerordens, S. Francesco in Assisi (1228 bis 1253), trotz ihrer durchaus eigenartigen Gestaltung. Denn die Lage auf ansteigendem Terrain brachte hier die Anordnung einer — noch durchaus rundbogigen — Unterkirche mit sich, über welcher die obere einschiffig mit Querarmen sich erhebt. Gegliederte Wandpfeiler tragen die spitzbogigen Kreuzgewölbe, welche das höchst schlicht, aber harmonisch gestaltete Innere bedecken. Die schmalen Fenster lassen bedeutende Wandflächen übrig, die mit Malereien bedeckt sind. Dem hier gegebenen Beispiel gotischer Bauweise folgten um die Mitte des Jahrhunderts nicht bloß einige kleinere Bauten, wie S. Chiara zu Assisi, S. Trinità zu Florenz, der Dom zu Arezzo, sondern vor allem die räumlich großartigen Kirchen, mit denen die beiden Predigerorden nun bald in Konkurrenz miteinander die italienischen Städte erfüllten.

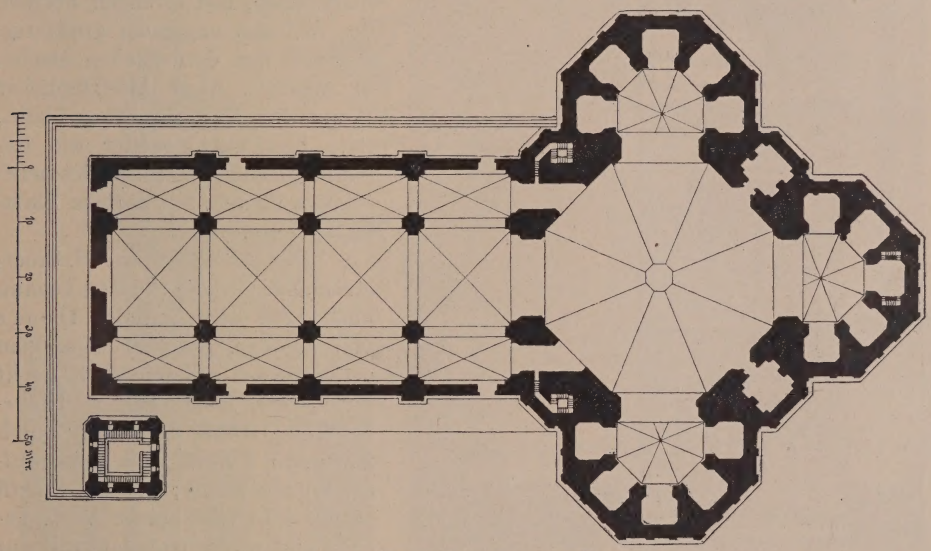


Abb. 441 Grundriß des Doms zu Florenz

Zuerst vollzog sich diese Einführung und Weiterentwicklung der Gotik in Oberitalien. So entstanden seit 1246 S. Francesco zu Bologna, das in seinem Chor mit Umgang und Kapellenkranz wie in den sechsteiligen Gewölben sich auffallend eng an die französische Gotik anschließt, ebenso wie S. Domenico daselbst und S. Antonio zu Padua, dessen Chor (1267) Kreuzgewölbe trägt, während Lang- und Querhaus nach dem Vorbild von S. Marco zu Venedig mit Kuppeln gedeckt sind. In Venedig zeigen sowohl die Franziskanerkirche S. Maria dei Frari (seit 1250) als die Dominikanerkirche S. Giovanni e Paolo im Grundplan und in der kühnen Weite der Raumbildung den Einfluß nordischer Zisterzienserbauten; es sind ebenso wie die ähnlich gestalteten Dominikanerkirchen S. Anastasia in Verona (seit 1260) oder S. Lorenzo in Vicenza trefflich durchgeführte Backsteinwerke. In Mittelitalien ist vor allem der imposante Bau desselben Ordens, S. Maria Novella in Florenz, zu nennen, unter Leitung zweier mönchischer Architekten 1278 begonnen, ausgezeichnet durch schlanke Weiträumigkeit und eine schon etwas lebendigere Gliederung des Pfeilerumrisses. In allen diesen Basiliken wird die quadratische Bildung der Mittelschiffsjoche in weiten Abmessungen festgehalten, in den Seitenschiffen

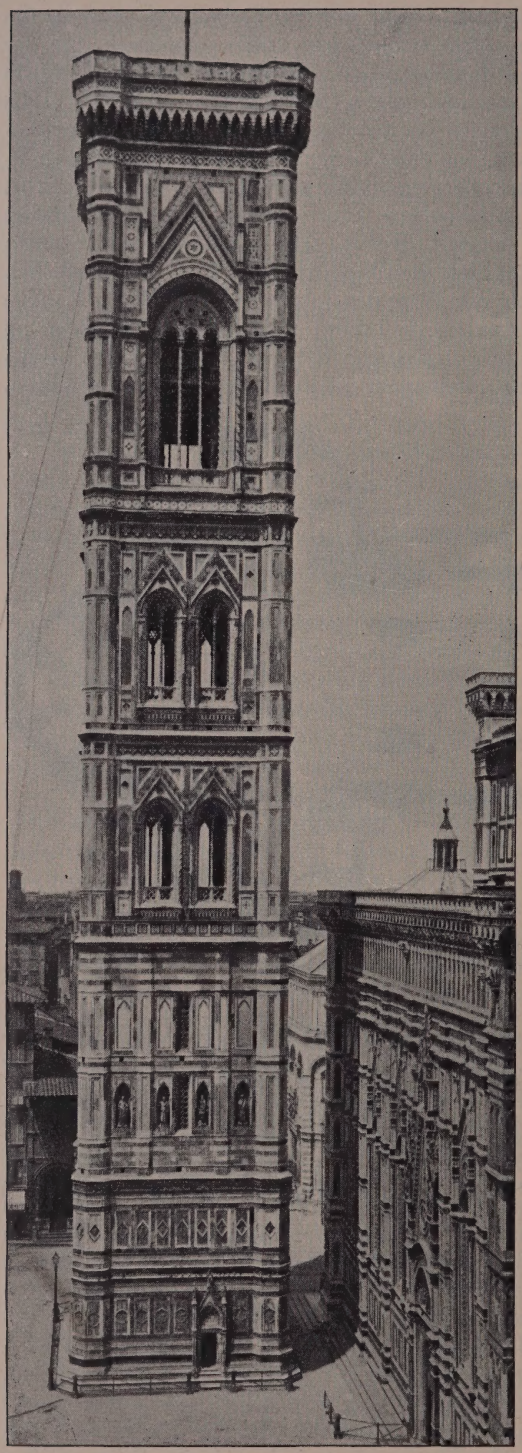


Abb. 442 Campanile des Doms zu Florenz

entsprechen ihnen oblonge Gewölbefelder. Dagegen vertritt nun die Franziskanerkirche S. Croce zu Florenz (seit 1294) in gewaltigster Form den Typus der flachgedeckten Ordenskirchen, welcher durch sie in Toskana heimisch wurde, wie insbesondere die betreffenden Bauten in Pisa und Siena erkennen lassen. Die ungeheuren Raumabmessungen des Innern (Mittelschiff 19 m, Querschiff 13 m, Seitenschiffe je 8 m breit) wirken im Verein mit den nüchternen, fast strengen Formen des Aufbaus ungemein großartig; zugleich mit dem flachen Dache, in welches nach altertümlicher Weise der Einblick offen bleibt, tritt hier auch wieder die der Säule angenäherte Form des achteckigen Pfeilers mit derbem Blattkapitell ein.

Der Architekt von S. Croce, *Arnolfo di Cambio* († 1300) begann auch 1296 den Bau des Doms von Florenz.[1]) Aber sein Plan genügte den Florentinern nicht mehr, als nach langer Unterbrechung 1357 der Bau durch *Francesco Talenti* aufs neue aufgenommen wurde; das Mittelschiff erhielt nun eine starke Verlängerung und wurde trotzdem mit nur vier Gewölbejochen in der kühnen Spannung von 16,64 m überdeckt (Abb. 441). Daran schloß sich bis 1421 der achteckige Unterbau einer in der gesamten Breite des Langhauses projektierten Kuppel mit drei vortretenden fünfseitigen Apsiden, zwischen deren Strebepfeiler halbhohe Kapellen eingebaut sind; die Ausführung der Kuppel selbst vollbrachte erst die Frührenaissance. Der an und für sich großartige Raumeindruck des Innern wird durch die schlechte Beleuch-

[1]) *C. Guasti*, Santa Maria del Fiore. La Costruzione della Chiesa e del Campanile. Firenze 1887.

Abb. 443 Ansicht des Doms von Siena

tung und manche unglückliche Einzelheiten, namentlich eine oberhalb der Gewölbkämpfer durchlaufende und diese unschön durchschneidende Konsolengalerie, stark beeinträchtigt. Das Äußere des Langhausbaus — die Fassade ist modern — wirkt durch das zu kleinliche Muster der schwarzweißen Marmortäfelung monoton. Mit größerer künstlerischer Freiheit ist dieselbe Dekoration an dem schönen, auf einen Entwurf des Malers *Giotto* († 1336) zurückgeführten Campanile des Doms behandelt (Abb. 442), der sich schlank und leicht neben der Westfassade erhebt. Der bildnerische Schmuck der unteren Teile, die wechselnden Muster der Inkrustation,

die zunehmende Höhe der Stockwerke und Fenster geben dem Aufbau ungemein viel Lebendigkeit und Eleganz. — Die Architekturformen des Doms beherrschen die ganze florentinische Gotik, so wie der Bau seinerseits offenbar von dem bereits im Anfang des 13. Jahrhunderts begonnenen Dome des nahen Siena Einflüsse empfing. Der Gedanke einer Verbindung des Kuppelbaus mit der Langhausanlage ist auch hier zur Ausführung gekommen, aber die 1259—1264 vollendete, unregelmäßig gestaltete Kuppel hat ein organisches Verhältnis zu dem Pfeilerbau nicht erlangt,

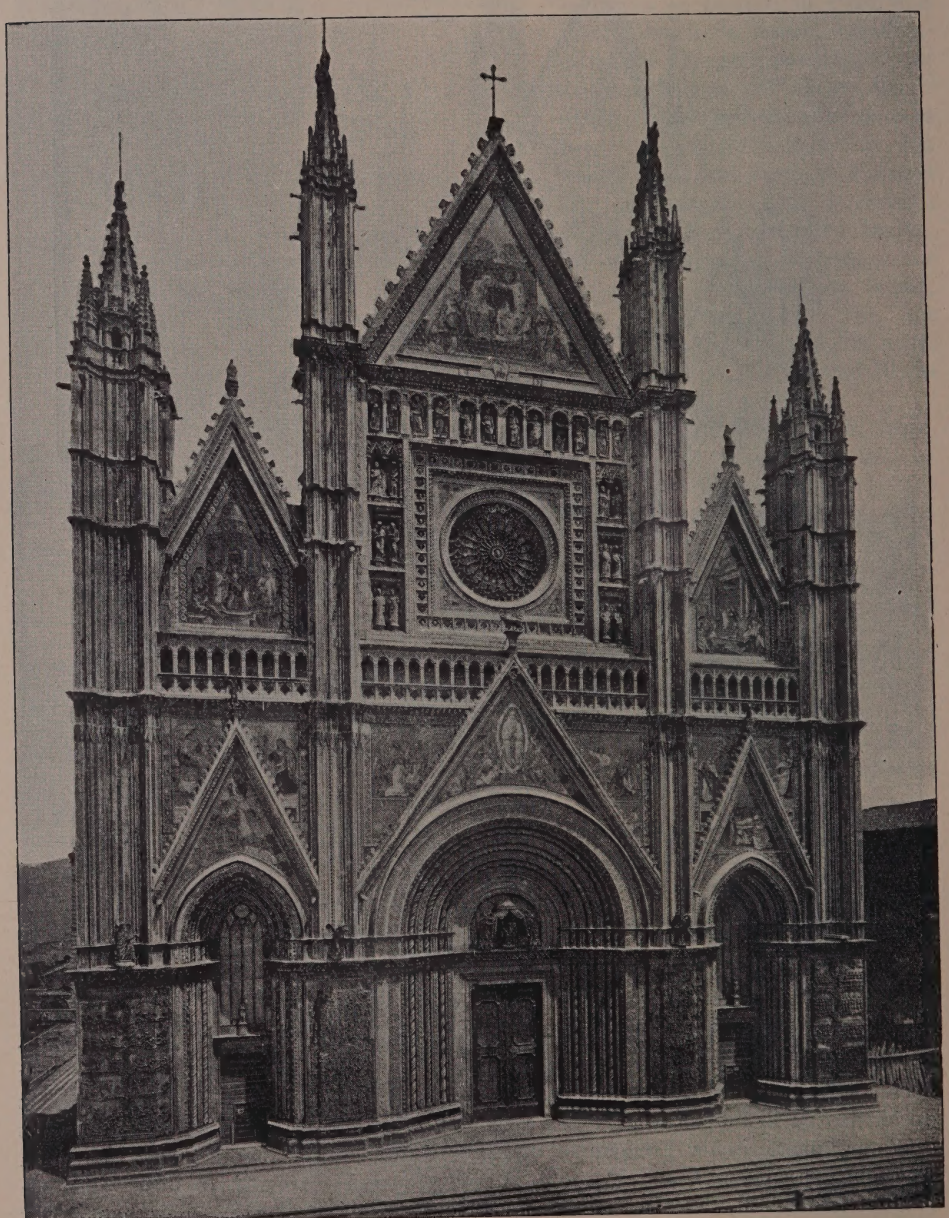


Abb. 444 Fassade des Doms von Orvieto

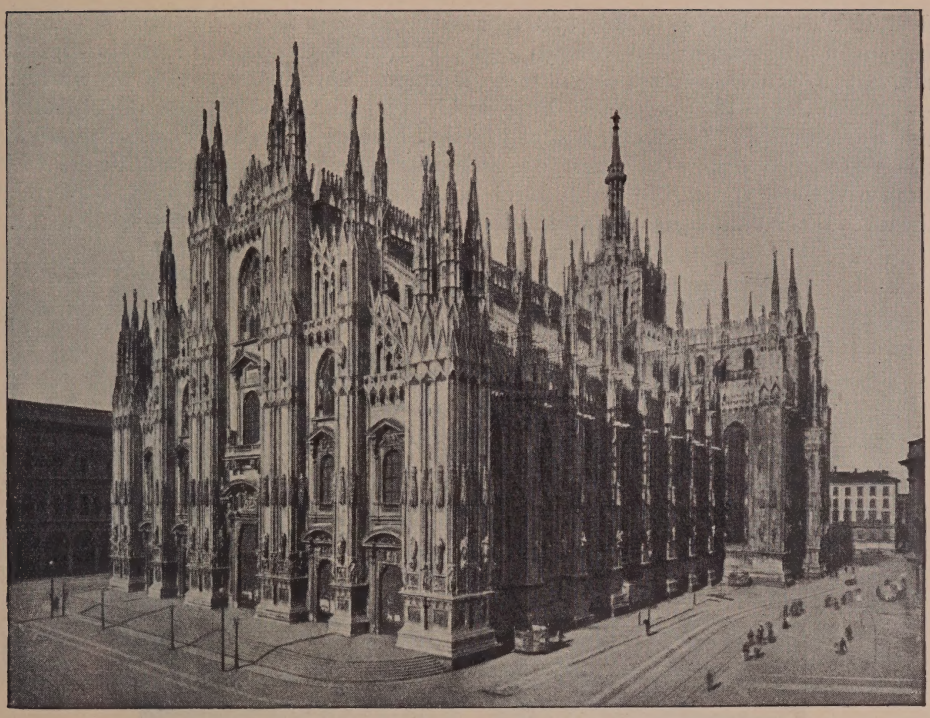


Abb. 445 Ansicht des Doms zu Mailand

wie denn die ganze Anlage auffallende Dispositionsfehler aufweist. Das Innere wirkt trotz schöner und großer Raumverhältnisse durch den Wechsel dunkler und heller Marmorschichten etwas unruhig. Die nach den Angaben des Bildhauers *Giovanni Pisano* seit 1284 erbaute Fassade (Abb. 443) ist ohne Zusammenhang zwischen der von drei gleich großen Portalen beherrschten unteren Hälfte und dem oberen Aufbau mit seinen mächtigen Mittel- und kleinen Seitengiebeln, aber von überwältigen-

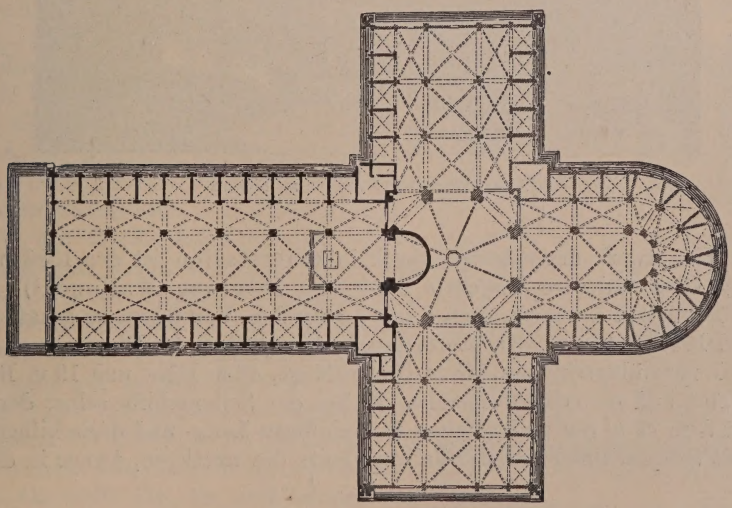


Abb. 446 Grundriß von S. Petronio zu Bologna

dem Reichtum des plastischen und musivischen Schmuckes. Ein im Jahre 1340 begonnener, in riesigen Dimensionen geplanter Neubau des ganzen Doms, dem das alte Langhaus als Querschiff dienen sollte, kam nicht über die ersten Anfänge hinaus. — Der im Jahre 1290 begonnene Dom zu Orvieto, im Innern eine Säulenbasilika mit flachgedecktem Langhaus, besitzt in seiner Fassade (Abb. 444) das Meisterstück dieser gotischen Dekorationskunst, das an urwüchsiger Kraft zwar hinter dem sienesischen Vorbilde zurückbleibt, aber durch Adel und Klarheit des Aufbaus, sowie durch die weise Beschränkung des Zierwerks auf Reliefs und Mosaiken berückend schön wirkt.

Abb. 447 Palazzo vecchio zu Florenz

Das Hauptwerk der späteren Gotik in Oberitalien ist der 1386 unter der Regierung Gian Galeazzo Viscontis begonnene Dom von Mailand.[1]) Die Absicht des Bauherrn, ein Werk nach deutsch-gotischen Vorbildern zu schaffen, sie an Größe und Pracht aber weit zu überbieten, ist hinsichtlich der Dimensionen erreicht, denn das Innere übertrifft mit 148 m Gesamtlänge, 48 m Höhe und 19 m Breite des Mittelschiffes und den entsprechenden Maßen der Seitenschiffe selbst den Kölner Dom, mit dem es in der Anlage eines fünfschiffigen Lang- und dreischiffigen Querhauses mit Seitenschiffen von der halben Breite des mittleren, ferner in der engen

[1]) C. *Boito*, Il Duomo di Milano. Milano 1889.

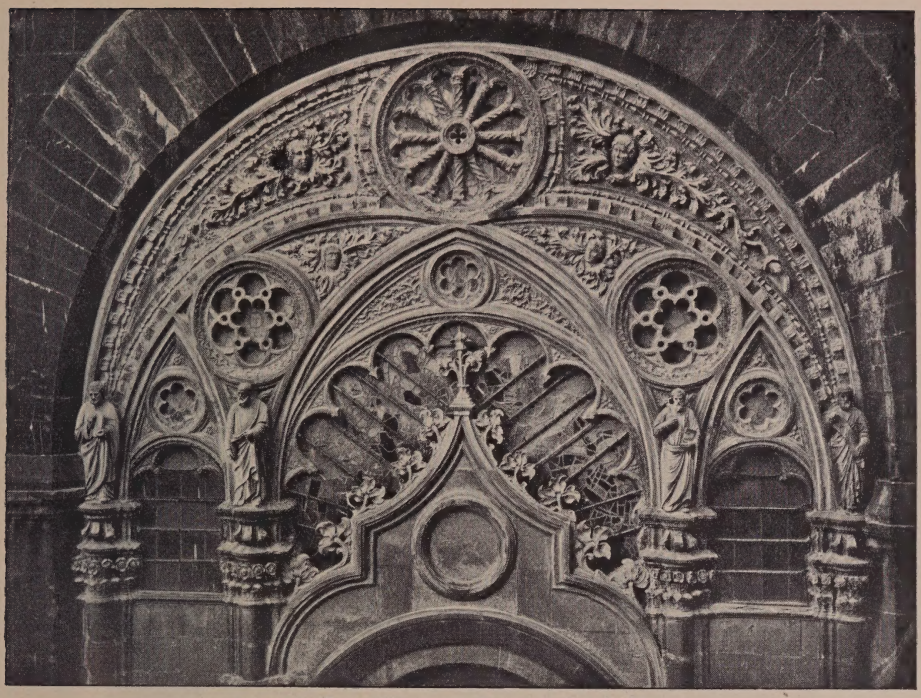


Abb. 448 Bogenfüllung von Orsanmicchele in Florenz

Pfeilerstellung und in der Anordnung eines polygonalen Chorumgangs auffallende Berührungspunkte aufweist. Aber der nur dreiseitige Chorschluß ohne Kapellenkranz und mit platt endigenden Seitenschiffen bleibt geistlos nüchtern, und die echt italienische Abneigung gegen eine entschiedene Überhöhung des Mittelschiffs nimmt auch dem Aufbau die ideal wirkende Steigerung. Die Baugeschichte des Doms lehrt uns, daß die Ratschläge der immer wieder aus der Fremde berufenen Architekten — unter den deutschen sind besonders *Heinrich von Gmünd* und *Ulrich von Ensingen* zu nennen — gegen den Einfluß der einheimischen „ingegneri" nicht aufzukommen vermochten. So entstanden Unformen wie die Bündelpfeiler mit ihren häßlichen Basen und einem sinnlosen Kranz von Baldachinstatuen als Kapitell. Trotzdem nun auch noch die Renaissance an dem erst 1577 geweihten Dom vielfach gesündigt hat, ist der Eindruck des ganz aus weißem Marmor gebildeten Riesenbaus durch die ungeheuren Dimensionen des Innern und die Überfülle des Schmuckwerks am Äußeren (Abb. 445) doch ein überwältigender. Immerhin übertrifft ihn an architektonischer Bedeutung bei weitem ein zweiter Kolossalbau

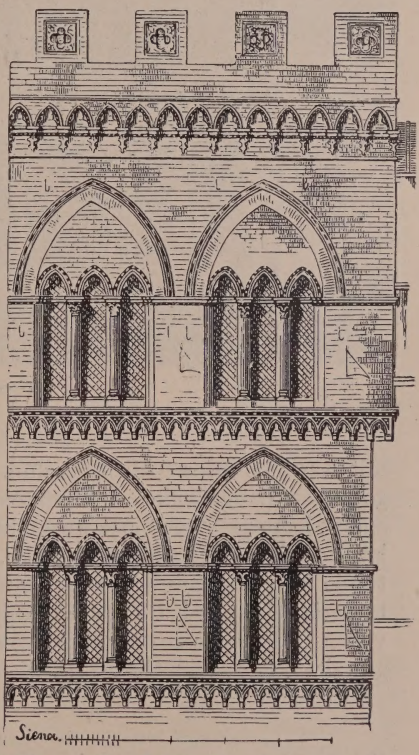


Abb. 449 Vom Palazzo Buonsignori zu Siena

der norditalienischen Gotik, der leider nur zum kleineren Teil vollendet worden ist, S. Petronio zu Bologna (Abb. 446). Der 1390 in offenbarem Wetteifer mit dem florentinischen Dom begonnene Bau wahrt im Grundrisse dessen weite Pfeilerstellung und die quadratische Form der Mittelschiffsjoche, fügt aber noch beiderseits das sehr wirksame Motiv von Kapellenreihen hinzu, das den Eindruck des Innern reizvoll belebt. Auch eine wenngleich nicht ganz so umfangreiche Achteckkuppel, wie in Florenz, war geplant; sie hätte sich dem Ganzen organischer eingefügt, da sie die Mitte eines gewaltig ausladenden dreischiffigen Querhauses bedecken und darüber hinaus verlängert den Chor, welcher die Gesamtlänge auf die enorme Dimension von 197 m gebracht hätte, im Halbkreis

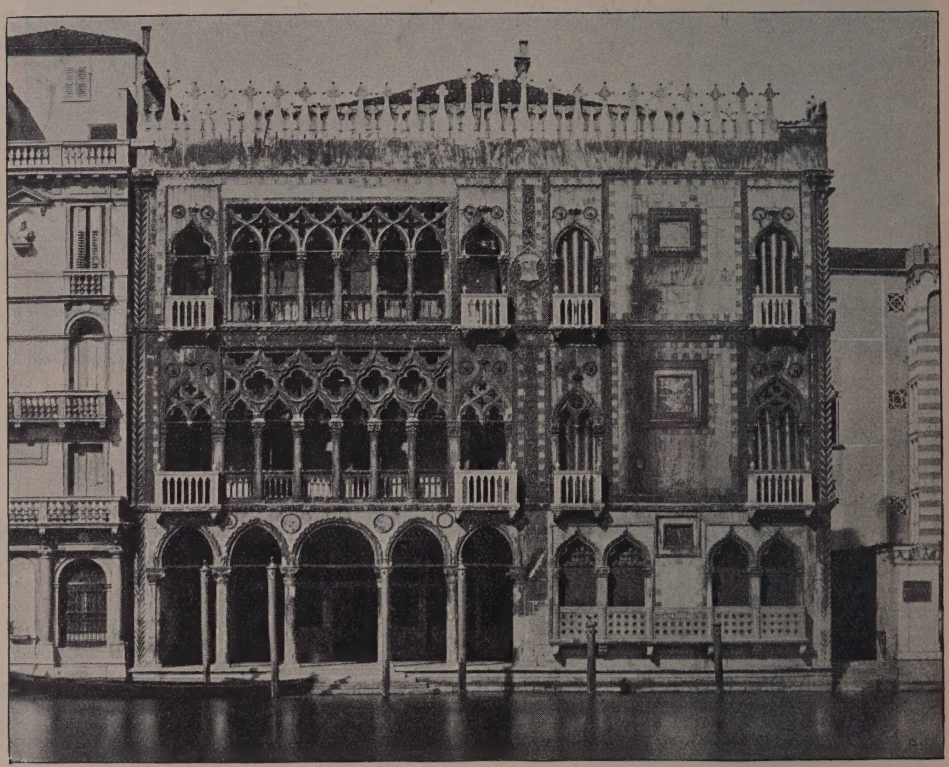


Abb. 450 Cà Doro in Venedig

mit Kapellenkranz schließen sollte. Diese Teile, welche eine Aufnahme französisch-gotischer Baugedanken bedeuteten, sind nicht zur Ausführung gelangt, der Bau endigt heute — nach einer wechselvollen Geschichte — dürftig am Anfang des Querhauses mit einer halbrunden Apsis. Der Grundgedanke des Langhauses von S. Petronio ist mit geringen Verschiedenheiten auch in der Kirche der Certosa (des Kartäuserklosters) bei Pavia[1]) — die ihre Weltberühmtheit allerdings der prachtvollen Frührenaissancefassade verdankt — zu einer edlen Raumschöpfung ausgestaltet; Chor und Querschiff wie der ganze Außenbau haben hier noch völlig lom-

[1]) *L. Beltrami*, Storia documentata della Certosa di Pavia. Milano 1896. — La Certosa di Pavia. (Lichtdrucktafeln.) Milano, o. J.

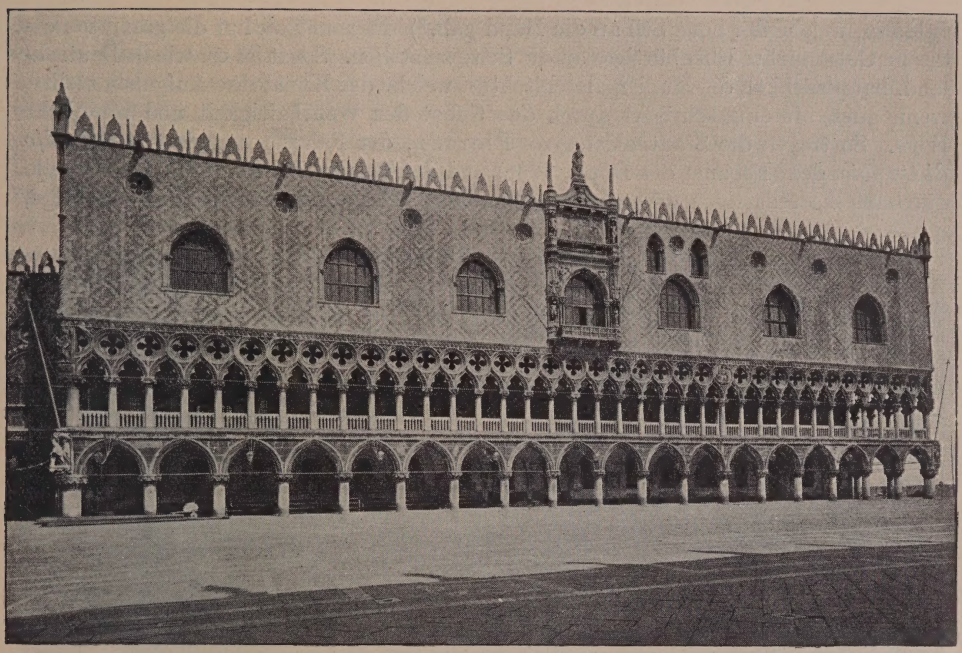


Abb. 451 Westansicht des Dogenpalastes in Venedig

bardisch-romanisches Gepräge. Endlich gehört auch das gleichzeitig — 1396 — begonnene Langhaus des Doms zu Como mit seinen weit und hoch gespannten Bogen auf schön gestalteten Pfeilern zu dieser Gruppe von Werken, in denen sich das Raumgefühl der italienischen Gotik wohl am glücklichsten ausspricht.

Den zahlreichen und zum Teil höchst bedeutenden Unternehmungen Ober- und Mittelitaliens hat Rom in dieser Epoche nur ein einziges gotisches Kirchengebäude entgegenzusetzen: die Dominikanerkirche S. Maria sopra Minerva, wahrscheinlich von denselben Meistern, *Fra Sisto* und *Fra Ristoro*, die S. Maria Novella zu Florenz erbauten, um 1280 begonnen. Auch in Unteritalien hat die Gotik kaum eine selbständige Entwicklung erfahren, wenn auch die Denkmale dieser Bauweise zahlreicher vertreten sind. Denn durch Karl von Anjou (1268—1285) und seine Nachfolger hatte das Land natürlich enge Beziehungen zur französischen Kunst, und die von den Herrschern mitgebrachten Architekten führten z. B. in Neapel die Kirchen S. Lorenzo (seit 1286), S. Domenico maggiore und den Dom — diese beiden allerdings mit flachgedecktem Mittelschiff —, ferner die nahe Wallfahrtskirche Monte Santangelo auf dem Gargano in einem ziemlich rein französischen Stil auf. Noch weniger konnte für die gleiche Bauweise Sizilien in Frage kommen, wo schon die romanische Epoche nur einen arabisch-normannischen Mischstil hervorgebracht hatte, der jedes Eingehen auf konstruktive Probleme ausschloß.

Der Profanbau Italiens in dieser Epoche vermochte die Errungenschaften des Stils ohne Rücksicht auf ein System zu verwerten und gelangte deshalb unter der Gunst der Verhältnisse in den zu Macht und Reichtum aufstrebenden Städten oft zu einer vollendeteren künstlerischen Wirkung als die Kirchenarchitektur. An der Spitze steht das Meisterwerk des *Giovanni Pisano*, der weihevolle Camposanto zu Pisa (1270—1283), eine Weiterbildung des alten Typus der Kreuzganganlage zu einem Ehrenfriedhof, mit genialer Benutzung der Mittel zu weiträumig-edler

Bildung, welche der neue Stil an die Hand gab.[1]) Diesem Bau hat die gesamte nordische Gotik nichts Ebenbürtiges an die Seite zu stellen. Sonst ist es, wie in Deutschland, hauptsächlich die Munizipalarchitektur, welche der Kunst ihre Aufgaben stellte, wenn auch oft eingeschränkt durch das Gebot der Wehrhaftigkeit und räumliche Enge. So tragen die Stadtpaläste von Florenz, der Palazzo vecchio (von *Arnolfo di Cambio*, dem Erbauer des Doms, 1298) und der Palazzo del Podestà oder Bargello durchaus kastellartigen Charakter (Abb. 447). Dagegen erreicht die prächtige,

Abb. 452 Castel del Monte bei Andria

einst für öffentliche Amtshandlungen der Signoria bestimmte Loggia de' Lanzi (seit 1376) eine seltene Klarheit und lichte Schönheit der Verhältnisse, wobei die Schule des Dombaus sich wirksam zeigt. Das gleiche gilt von der heutigen Kirche Orsanmicchele, ursprünglich (1337) als Kornbörse erbaut, mit offener Halle im Erdgeschoß. Die später (1378) eingesetzten Füllungen in den Bogenöffnungen (Abb. 448) geben von dem zierlichen Reichtum der Dekoration, welchen die florentinische Gotik inmitten glatter Quadermauern bisweilen zu entfalten liebt, eine gute Vorstellung. Romanisches und Gotisches wechselt dabei nach Gefallen. Die vielen stattlichen Paläste und Hallen Sienas sind im ganzen den florentinischen verwandt, nur daß zum Quader- hier noch der Backsteinbau tritt; außer dem Palazzo Pubblico (1289 bis 1305) ist der durch seine Zierlichkeit berühmte Palazzo Buonsignori (Abb. 449) zu nennen, ferner die Loggia am Casino de' Nobili, 1417 nach dem Muster der Loggia

[1]) *J. Supino*, Il Camposanto di Pisa. Florenz 1896.

de' Lanzi erbaut. Andere bemerkenswerte Stadtpaläste besitzen Pistoja, Perugia, und in Oberitalien Piacenza (1281), Cremona (1245), Como, Bergamo u. a. Auch an diesen Gebäuden überwiegt, wie allgemein in Oberitalien, der Backsteinbau, wenn auch die offene Halle des Erdgeschosses, welche ihnen ein besonderes malerisches Aussehen gibt, öfter aus Quadern gebildet ist. In Bologna ist die Loggia de' Mercanti (einst das Handelsgericht) ein besonders schönes Beispiel reinen Backsteinbaus. Frei, leicht und anmutig, der Ausdruck üppigen Lebensgenusses, sind die Paläste von Venedig, deren Fassaden oft ganz von zierlichen Loggien durchbrochen werden und so — zum Ersatz des bei der notwendigen Raumbeschränkung meist fehlenden Hofes — die unmittelbare Beziehung zu dem Leben auf den Kanälen aussprechen. Die schimmernde Wasserfläche gehört denn auch als stimmunggebender Vordergrund zu diesen einst in farbiger Pracht und Vergoldung

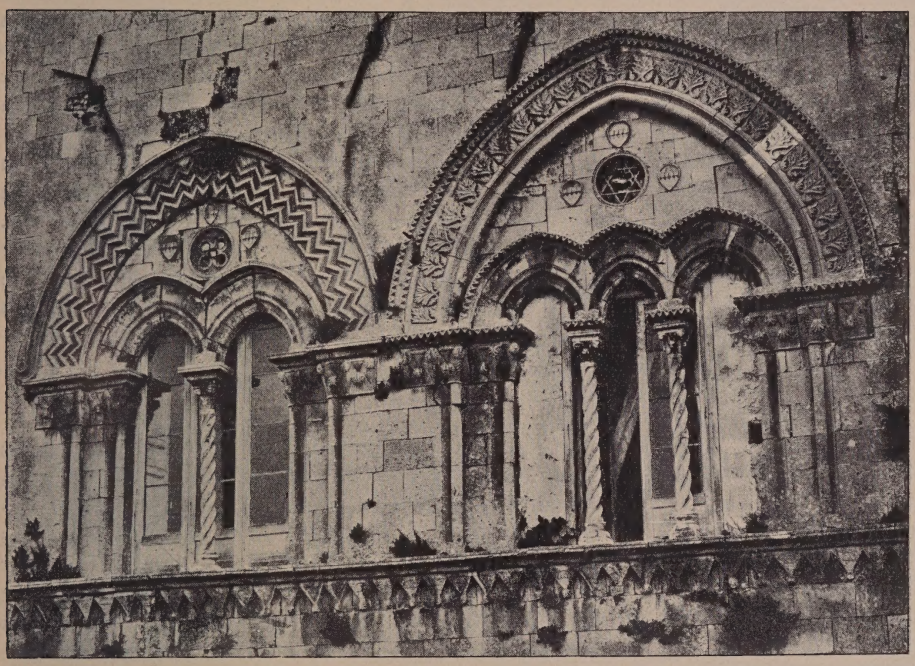


Abb. 453 Fenster vom Palazzo Montalto in Syrakus

strahlenden Fassaden. Besonders zierlich und reich erscheint die Cà Doro (Abb. 450) und Palazzo Foscari (erst aus dem 15. Jahrhundert), älter und ernster die Palazzi Pisani, Cavalli, Sanudo-Vanaxel u. a. Zum Ausdruck großartiger Würde ist dieser Stil weniger geeignet, und so fehlt denn auch dem durch seine Masse imposanten Dogenpalast (Abb. 451) die rechte Harmonie. Die Säulenloggia des mittleren Stockwerks, welche jenes Motiv des durchsichtigen Maßwerks aufnimmt, zählt zu den schönsten Leistungen der italienischen Gotik und die wuchtige Halle darunter gibt einen vortrefflichen Sockelbau dazu ab, allein die ungeheure Masse des Obergeschosses lastet allzu schwer auf diesen Säulenreihen und ist an sich eine nur malerisch, nicht architektonisch gedachte Wanddekoration. Sie gehört erst dem 15. Jahrhundert an, ebenso wie die schöne und reichgeschmückte Porta della Carta, welche als Haupteingang den Palast mit der Markuskirche verbindet, bereits den Übergang von der Gotik zur Renaissance erkennen läßt.

Die Schloßbauten Italiens aus der gotischen Zeit sind durch Massenhaftigkeit und oft höchst malerische Gesamterscheinung ausgezeichnet, aber auch die bedeutendsten darunter, wie die Kastelle von Ferrara, Mailand, Pavia, gewähren kaum ein kunstgeschichtliches Interesse. In Unteritalien, das keine Entwicklung der städtischen Baukunst aufzuweisen hat, sind die Schloß- und Burgenbauten der Hohenstaufen [1]) und der Anjou die hauptsächlichsten Vertreter der Profanarchitektur. Am besten erhalten haben sich Friedrichs II. mächtiges Bergschloß Castel del Monte bei Andria (um 1240), ein monumentaler Achtecksbau mit sechskantigen Türmen an den Polygonecken (Abb. 452), im Innern einst mit marmorverkleideten Wänden und sonstiger prächtigster Ausstattung, nächstdem aber das Jagdschloß Gioia del Colle bei Bari, dessen alte Innenausstattung aus späteren Einbauten zum großen Teil wieder hergestellt werden konnte. Aber auch das umfangreiche Hafenkastell von Bari verspricht in dieser Hinsicht noch manche Überraschung, während sich von dem Schlosse Friedrichs II. in Foggia leider nur geringe Reste erhalten haben. Während diese Hohenstaufenbauten den überwiegenden Einfluß burgundischer Frühgotik verraten, sind die Bauten der Anjou in Neapel (Castel Nuovo, beg. 1279) von provençalischen Baumeistern ausgeführt und tragen den Charakter der südfranzösischen Spätgotik. Auf Sizilien kann wenigstens die hübsche gotische Fensterarchitektur am Palazzo Montalto zu Syrakus (Abb. 453) als ein Zeugnis dafür namhaft gemacht werden, daß auch hier die Formen der toskanischen Gotik (vgl. Abb. 449) zeitweilig Aufnahme fanden.

Schon in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts wurde die Gotik in Italien durch das Aufblühen der Renaissance wieder verdrängt und vermochte nur an einigen Orten noch vereinzelte Blüten zu treiben, deren Charakter indes durch die Beimischung antikisierender Elemente wesentlich modifiziert wird.

Spanien und Portugal

In Spanien [2]) fand die Gotik seit dem zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts von dem benachbarten Frankreich aus ihre erste Verbreitung. Aber noch etwa ein halbes Jahrhundert lang blieb daneben auch der so glänzende romanische Übergangsstil in Geltung und hat der spanischen Gotik manche seiner Eigenarten als dauerndes Besitztum vererbt, so namentlich die reich geschmückten Kuppeltürme über der Vierung und die Aufnahme maurischer Motive in die Dekoration. Andererseits drang der reiche französische Chorplan durch und verdrängte den einfacheren Schluß mit drei Parallelapsiden (vgl. Abb. 282) allmählich ganz; auch für das strenge konstruktive System der französischen Gotik zeigt sich hier mehr Verständnis als in Italien. Allerdings blieb die Höhenentwicklung des Aufbaus eingeschränkt durch die Vorliebe des Südens für weiträumige Entfaltung mit geringer Erhebung des Mittelschiffes über die Abseiten; auch die Kapellenreihen an den Langseiten und die verhältnismäßig kleinen Lichtöffnungen haben die spanischen Kirchen mit den italienischen gemein. Seit dem 15. Jahrhundert überwog der Einfluß deutscher und niederländischer Meister, so daß es auch an echt nordischen Fassaden- und Turmbildungen nicht fehlt. So bietet die spanische Gotik in der Zeit ihrer Blüte ein sehr reiches Bild voll eigenartiger Großartigkeit, Poesie und Schönheit.

Mit der im Jahre 1221 gegründeten Kathedrale von Burgos (Abb. 454) wurde, wie es scheint, der gotische Stil in Spanien eingebürgert. Es ist ein mächtiger Bau mit fünfschiffigem polygonem Chor samt Umgang und Kapellenkranz, in seiner

---

[1]) *P. Schubring*, Schloß- und Burgbauten der Hohenstaufen in Apulien (Baukunst Heft 17). — Gioia del Colle, in Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F. XX, 73.

[2]) Vgl. die S. 87 und S. 235 Anm. 1 angeführte Literatur.

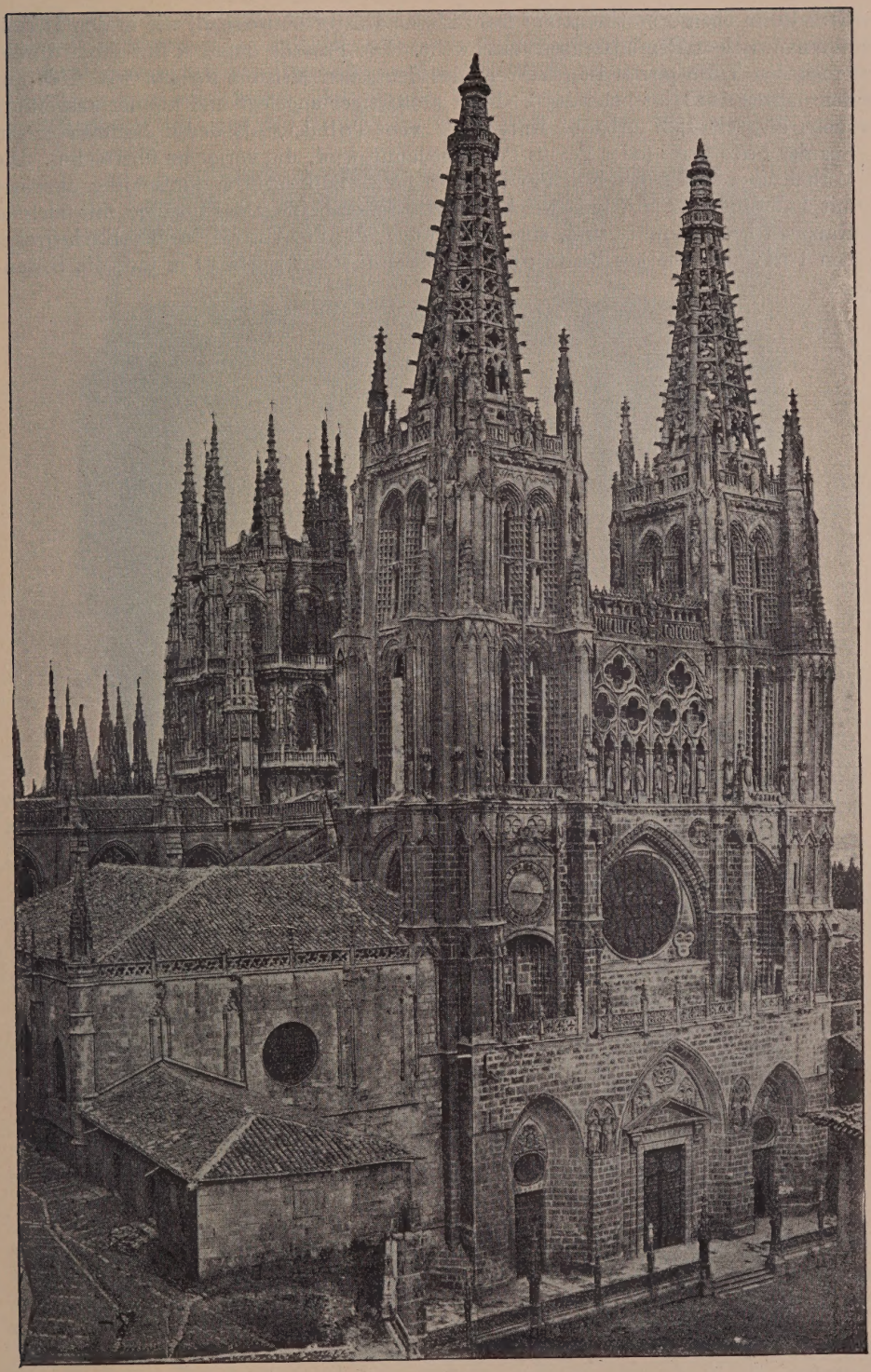


Abb. 454 Ansicht der Kathedrale von Burgos

Grundform ebenso bestimmt auf französische Muster hinweisend, wie in den Details mit maurischen Reminiszenzen durchwebt. Die Fassade dagegen mit ihren durchbrochenen Turmspitzen ist ein Werk des deutschen Meisters *Johann von Köln* aus den Jahren 1442 bis nach 1456. Noch großartiger angelegt und kühner ausgeführt sucht die seit 1227 erbaute Kathedrale von Toledo, als deren Baumeister ein Spanier *Petro Perez* (oder Petrus Petri) genannt wird, die vorige zu überbieten. Die Verhältnisse sind noch bedeutender, der ganze Bau sogleich fünfschiffig angelegt mit halbrundem Chor, um welchen beide Seitenschiffe als Umgänge mit kleinen Kapellen herumgeführt sind, eine Anordnung, die ihr Vorbild in den Kathedralen von Paris und Bourges besitzt; das Mittelschiff steigt gegen 31 m auf, die Seiten-

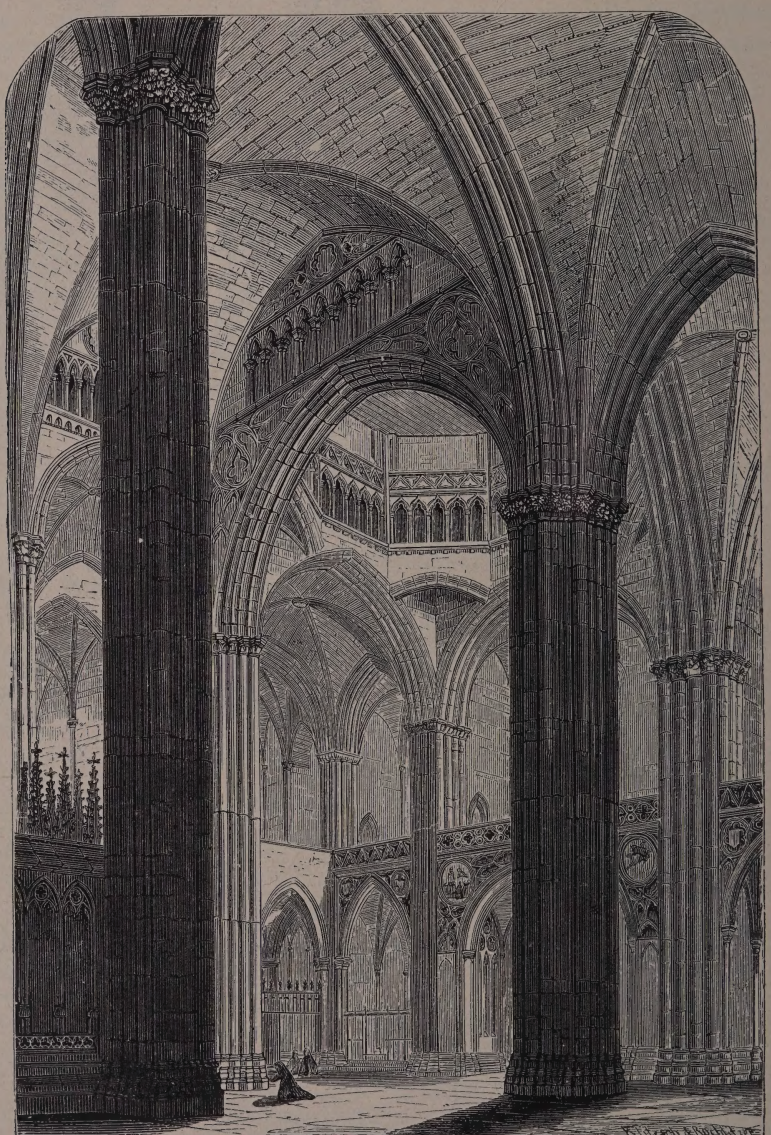


Abb. 455 Inneres der Kathedrale von Barcelona

schiffe sind aber wie in Bourges und an manchen italienischen Bauten in ihrem Höhenverhältnis abgestuft, so daß das innere das äußere erheblich überragt. Auch hier verleiht eine glänzende Prachtdekoration, in welcher sich mancherlei maurische Motive eingemischt finden, dem Innern einen überaus reichen Eindruck. Noch entschiedener tritt uns der französische Einfluß an der edlen Kathedrale zu Leon

Abb. 456 Inneres der Kathedrale von Gerona

entgegen, deren Anlage sich am meisten der Kathedrale von Reims vergleichen läßt. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts begonnen, zeichnet sich dieser glänzende Bau durch den Adel seiner Formen und die kühne Schlankheit der Verhältnisse, sowie durch die prachtvollen breiten und hohen Fenster aus.

In den folgenden spanischen Werken des 14. Jahrhunderts mäßigen sich die fremdländischen Einflüsse zugunsten einer der nationalen Sitte und dem südlichen

Klima mehr entsprechenden Gestaltung. Die Höhenentwicklung wird minder kühn, dafür aber auf dem Kreuzschiffe meist eine reiche Kuppel angeordnet, wie schon die romanische Epoche sie eingebürgert hatte; die Fenster werden kleiner, die Mauerfläche größer, die Weite der Haupträume oft sehr bedeutend, so daß häufig ein den italienischen Bauten verwandter Eindruck hervorgebracht wird. Durch glänzenden Kuppelturm zeichnet sich schon die Kathedrale von Valencia aus, seit 1262 erbaut, im wesentlichen jedoch eine Schöpfung des 14. Jahrhunderts. Zu den bedeutendsten in echt nationalem Geiste durchgeführten Bauten gehört die Kathedrale von Barcelona (Abb. 455), ein imposantes Werk mit rundem Chorumgang und Kapellenkranz und einem einschiffigen Querhause. Das fast 13 m breite Mittelschiff zerfällt in eine Reihe fast quadratischer Gewölbjoche, denen oblonge Felder in den Seitenschiffen und je zwei Kapellen an den Längswänden entsprechen, eine Anordnung, die unmittelbar an S. Petronio zu Bologna (vgl. Abb. 446) erinnert. Der Kuppelturm (Abb. 455) erhebt sich hier ausnahmsweise über dem westlichsten Mittelschiffsjoche. Es ist offenbar, abgesehen von der freieren und mächtigen Stellung des Bürgertums in der reichen Handelsstadt, die Berührung mit dem benachbarten Italien, welche diese weiträumige Gestaltung des Kirchenbaus in der Hauptstadt Kataloniens hervorgerufen hat. So zeigt ebendort S. Maria del Mar (1328—1383) noch kühnere Spannung der quadratischen Gewölbefelder; der gewaltigsten Gewölbe der ganzen gotischen Epoche kann aber wohl die Kathedrale von Palma (auf Mallorca) sich rühmen, da ihr Mittelschiff 19,5 m, die drei Schiffe zusammen 40 m und mit den Kapellen sogar 56,2 m Breite haben. Die Summe dieses Strebens zieht dann der Langhausbau der Kathedrale von Gerona (seit 1415), der sich, jetzt einschiffig, ursprünglich mit drei Schiffen geplant, in einer Spannung von 20 m mit vier riesigen, hohen Kreuzgewölben der ganzen Breite eines dreischiffigen Chors vorlegt — die mächtigste Spannweite, die die gotische Wölbungskunst jemals gewagt hat (Abb. 456).

Die späteren Bauten des 15. Jahrhunderts verbinden mit einer Vereinfachung des Grundrisses, namentlich in dem oft platt geschlossenen Chor, eine desto größere Breitenausdehnung des Langhauses und einen phantastischen Reichtum der Dekoration. Das imposanteste unter diesen Werken ist die 1403 begonnene Kathedrale von Sevilla. Ihre fünf Schiffe, die von zwei Kapellenreihen begleitet werden, ergeben eine Gesamtbreite von 88 m bei 120 m Länge; das Kreuzschiff ist durch eine prachtvolle Kuppel hervorgehoben.

In Portugal ist das Kloster Batalha, 1390 begonnen, das wichtigste Denkmal des gotischen Stils. Die Kirche, wohl das Werk eines Ausländers, schließt mit fünf Parallelapsiden, welche sich an die Ostseite des Querschiffes anfügen. Das im 16. Jahrhundert als achteckiger Kuppelbau angefügte, aber unvollendet gebliebene Mausoleum König Manuels ist durch üppige, aus maurischen und gotischen Elementen gemischte Dekoration ausgezeichnet. Nicht minder prächtig ist die etwa gleichzeitige Klosterkirche zu Belem, in deren Dekoration bereits die beginnende Renaissance anklingt.

3. Die gotische Bildnerei und Malerei

A. Inhalt und Form

Wie das architektonische Schaffen seit der Mitte des 12. Jahrhunderts allmählich aus der romanischen Stilform in die gotische überlenkt und manche Übergangsstufen diesen Umschwung vermitteln, so daß die beiden Bewegungen fast unmerklich ineinanderfließen, so vollzieht sich ein ganz ähnlicher Prozeß in den bildenden

Künsten. Ihre Gegenstände und Aufgaben blieben im wesentlichen dieselben wie in der vorigen Epoche; der Kreis der Vorstellungen wurde wohl noch etwas erweitert und bereichert, war aber seinen Hauptzügen nach schon abgeschlossen, und selbst die Beziehungen, welche die Kunst mit dem Kultus verknüpfen, erlitten kaum eine merkbare Veränderung. Dennoch macht sich allmählich eine umwälzende Bewegung durch den ganzen Umkreis der bildenden Künste bemerklich, deren Werden und Wachsen auch an solchen Werken der Plastik und Malerei, die ihrer Art und Ausdrucksform nach der romanischen Kunst zugerechnet werden müssen, wir bereits kennen gelernt haben. Aber wie diese meist an Bauwerken von bereits gotischem Gepräge auftreten, so greift der Stilwandel nun bald auch im bildnerischen Schaffen Platz. Ein begeistertes Ringen nach dem Ausdruck neuen Lebensinhalts arbeitet so lange an der Umgestaltung der alten Formen, daß etwa gegen Mitte des 13. Jahrhunderts — zuerst wiederum in Frankreich — der neue Stil sich abgeklärt hat, der sich ebenso schnell und unaufhaltsam wie die gotische Architektur über die ganze christliche Welt des Abendlandes verbreitete und als Ausdruck des innersten Empfindens der Zeit mit allgemeiner Übereinstimmung aufgenommen wurde. Doch schon im 14. Jahrhundert trat eine konventionelle Erstarrung ein, die in der Folgezeit zu jenem verschnörkelten Manierismus führte, der die bildende Kunst der Spätgotik charakterisiert.

Der neue Stil entstand nicht, weil man Neues zu sagen gehabt hätte, sondern weil man das Alte mit neuem Gefühl erfaßte. Der tiefere Strom der Empfindung, welcher durch das Leben der Zeit ging und den einzelnen in ganz anderer Weise als bisher persönlich berührte, drängte nach Ausdruck. Glühende Begeisterung, innige Sehnsucht, schwärmerische Hingebung sollten sich in den gemeißelten und gemalten Gestalten aussprechen. Die Figuren verlieren die stattliche Würde, das an die Antike erinnernde Gepräge erhabener Ruhe; sie werden schlank und schwank, zart aufgeschossen und mit schwärmerischer Neigung des Lockenhauptes dargestellt: sie biegen mit einem Schwunge, der den Schwerpunkt auf die eine Seite verlegt, die andere dagegen sich tief einziehen läßt, den ganzen Körper aus- und einwärts, wie wenn derselbe unmittelbar den leisesten Schwingungen des Empfindens folgte; sie sprechen diese Regungen des Seelenlebens durch einen Zug lächelnder Holdseligkeit aus, der fast ohne Ausnahme das Gesicht freundlich erhellt.

Verstärkt wird dieser leicht ins Sentimentale umschlagende Ausdruck durch die Vorliebe für jugendliche Bildung der Gestalten, und kaum läßt sich ein schärferer Gegensatz denken als zwischen dieser zarten, aufblühenden Jugend und den greisenhaft grämlichen Typen der byzantinischen, den mannhaften Heldengestalten der vollendeten romanischen Kunst. Im gotischen Stil haben auch die Männer meist den Ausdruck einer fast weiblichen Anmut, so daß man in ihnen den lebendigen Abglanz der Blütezeit des Marienkultus, der Frauenverehrung, des Minnedienstes wahrzunehmen meint. Die Gewandung fließt in sanften, schöngeschwungenen Falten an den schlanken, zart hingeschmiegten Gliedern voll und reich auf die Füße herab. Obwohl sie in ihren Hauptzügen noch die Grundlage des antiken Kostüms verrät, hat sie dasselbe doch, dem neuen volkstümlichen Zuge des Lebens nachgebend, so weit modifiziert, daß es ein ganz anderes, neues zu sein scheint. Die wirkliche Tracht der Zeit ging darin der Hand der bildenden Künstler voran, und wie das Auge überhaupt empfänglicher für die Eindrücke der Außenwelt geworden war, so spielte auch die veränderte Gestaltung des Kostüms in seine Schöpfungen hinein. Ja, selbst ein scheinbar so äußerlicher Umstand wie jener, daß an die Stelle der früher mit Vorliebe getragenen leinenen Stoffe immer häufiger der Gebrauch feiner wollener Zeuge trat, ist für den Übergang aus der starren, leblosen Parallelbildung des Gefälts in einen weich und mannigfach geschwungenen Faltenwurf nicht ohne Einfluß geblieben.

Aber nicht die innere Empfindung allein bedingt die Gestalten und Bilder dieser Epoche, sondern vor allem auch ihr Verhältnis völliger Abhängigkeit von der Architektur. Diese Unterordnung unter das architektonische Gesetz war freilich ein wesentliches Moment bereits in der Entwicklung der romanischen Kunst, jetzt machte es sich besonders für die Plastik geltend. Denn es lag im Wesen der gotischen Bauweise, daß sie einerseits die Produktion an plastischen Bildwerken ungemein steigerte, andererseits die künstlerische Bedeutung des Einzelwerks herabdrückte. Zum Schmuck eines großen gotischen Doms gehörten viele Hunderte von Figuren, aber nur wenige davon befanden sich in einer dem Auge erreichbaren Nähe. So entstand leicht eine handwerksmäßige Massenproduktion, die den Verfall der Kunstfertigkeit im ganzen herbeiführte, um so mehr, als die Ausführung dieser architektonisch-dekorativen Arbeiten dem Steinmetzen anheimfiel, der sie wohl mit technischer Gewandtheit und Sauberkeit, aber ohne Verständnis der natürlichen Form zu leisten vermochte. — Durch die völlige Auflösung der Wandflächen im gotischen Bau wurde die Möglichkeit einer bedeutsamen Entfaltung der Wandmalerei stark eingeschränkt; sie konnte auch durch die ausgedehnten Glasgemälde in den Kirchenfenstern nicht völlig ersetzt werden, da die besonderen technischen Bedingungen derselben einen freien Aufschwung unmöglich machten. Nur die italienische Kunst wußte sich, entsprechend dem Charakter ihrer Gotik, den Raum für Wandgemälde in alter Weise zu wahren und legte gerade dadurch den Grund zu ihren späteren großen Erfolgen.

Immerhin lag auch in der bildenden Kunst des Nordens der Keim zu weiteren Fortschritten, namentlich durch die Richtung auf tiefere Beseelung der Gestalten und den natürlichen Ausdruck der Empfindung, wie er sich namentlich in den von der Architektur unabhängigen Werken, wie Grabbildwerken, Tafelbildern u. a. zu erkennen gibt. Indem der realistische Grundzug in diesem Streben durch ein erneutes Studium der Natur im 15. Jahrhundert verstärkt und in höhere Bahnen geleitet wurde, entstand eine neue Kunst, welche der mittelalterlichen Auffassungsweise endgültig ihren Untergang bereitete.

B. Geschichtliche Entwicklung

Frankreich und die Nachbarländer

In der Plastik des 13. Jahrhunderts schreitet Frankreich [1]) an der Spitze der Bewegung. Die neu erstandenen Kathedralen verlangten einen bildnerischen Schmuck, wie ihn keine frühere Epoche in diesem Umfang gekannt hatte. Die Seitenwände der Portale, die Türpfosten, die Bogengliederung und das Tympanon selbst, aber auch weiterhin die in der französischen Gotik beliebten horizontalen Galerien, welche das Hauptgeschoß der Fassade abschließen, wurden in umfassender Weise mit Figuren ausgestattet. Die bedeutende Ausdehnung dieser Schmuckglieder — zu den drei Portalen kommen oft noch an den Fassaden der Querschiffarme ebenso prachtvolle Eingänge hinzu — bot der Plastik einen Spielraum wie keine Epoche vorher. Dadurch steigerte sich das Bedürfnis und die Fähigkeit zur Komposition jener tiefsinnigen symbolischen Darstellungen, die wie eine in Stein gehauene Divina commedia zu uns reden. Der Sündenfall, das Erlösungswerk, die Auferstehung und als höchster Abschluß der thronende Weltrichter, der die Guten

---

[1]) *L. Courajod*, La sculpture française avant la Renaissance. Paris 1889. — *R. de Lasteyrie*, Études sur la sculpture franç. au moyen âge. Paris 1902. Vgl. die S. 288 und 290 angeführte Literatur.

von den Bösen sondert, das ist der immer wiederholte Gedankengang dieser großen zyklischen Werke, an deren Grundidee sich sodann in beziehungsreicher Anordnung die Heiligen der Lokalsage mit ihren besonderen Legenden anzureihen pflegen. So wurde das Gemüt des Beschauers von den ihm zunächstliegenden heiligen Geschichten in das Allgemeine, die ganze Menschheit Umfassende emporgehoben. Dazu kommen dann oft noch nähere Beziehungen auf das menschliche Dasein selbst, auf den Kreislauf seiner Tätigkeiten, wie er sich im Rahmen der Tages- und Jahreszeiten darstellt, und geben zu mehr genrehafter Schilderung Anlaß.

Der Übergang von der bereits hochentwickelten französischen Skulptur des 12. Jahrhunderts zu der neuen Stilweise vollzieht sich ganz allmählich. Unter den drei Westportalen der Kathedrale von Paris gehört das rechte noch der älteren Epoche an (vgl. S. 291), das linke (Porte Ste. Marie) und das mittlere Hauptportal, um 1215 entstanden, sind bereits echte Kinder der gotischen Kunst. Die Anordnung im ganzen ist dieselbe geblieben: an den Türpfosten steht unter einem Baldachin die Gestalt der Madonna, resp. Christi, der Architrav und das Tympanon darüber sind mit Reliefs geschmückt. Aber wieviel flüssiger und lebendiger sind die Statuen der Pfeiler, die fein bewegte Madonna und der großartig-edle Christus, wie ausdrucksvoll die Reliefs aus dem Leben der Maria und dem Jüngsten Gericht im Vergleich mit den noch streng gebundenen, in der Weise der Chartreser Werke ausgeführten Skulpturen des Südportals! Innerhalb der streng festgehaltenen Grenzen tektonischer Bestimmtheit hat sich hier der Stil bereits zu reicher Ausdrucksfähigkeit und natürlicher Gefühlswärme entfaltet. Dasselbe gilt von den auch inhaltlich nahe verwandten Portalskulpturen der Kathedrale von Amiens, um 1240 entstanden. Die Christusgestalt am Hauptportal, „le beau Dieu d'Amiens" (Abb. 457), wahrt bei etwas reicherer Gewandbehandlung noch durchaus die edle Strenge der Pariser Figur; er tritt gleich dieser auf Löwe und Drache als Sinnbilder des überwundenen Bösen. Auch die Madonna und die zahlreichen Figuren an den Portalschrägen sind bei großer Feinheit der Charakteristik durch anspruchslose Schlichtheit in Haltung und Gewandung ausgezeichnet.

Abb. 457 Christus vom Hauptportal der Kathedrale zu Amiens

Zu einem selbst nach diesen Vorläufern unerhörten Reichtum ist der Statuenschmuck an der südlichen und nördlichen Querschiffsfassade der Kathedrale von Chartres (vgl. S. 324) entwickelt, der etwa um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein mag. Ausgehend von den mittleren Portalen, welche wiederum der Verherrlichung Christi und der Maria gewidmet und als der ursprüngliche Kern der ganzen Komposition zu betrachten sind, ergießt sich hier eine Fülle von fast zweitausend größeren und kleineren Figuren und Reliefs nicht bloß über die Seitenportale,

sondern auch über Pfeiler, Archivolten und Laibungen der Vorhallen, in ihrem historisch-symbolischen Zusammenhange die ganze Lehre von der Erlösung, sowie das gesamte enzyklopädische Wissen der Zeit veranschaulichend. Diese Statuenreihen enthalten zugleich das vollständigste und belehrendste Kapitel über die stilgeschichtliche Entwicklung, welche die französische Plastik binnen wenigen Jahrzehnten durchlebte. Noch herrscht die strengste Unterordnung unter das architektonische Gesetz; die Gestalten bleiben in ihren Bewegungen eingeschränkt durch den Pfeiler, den sie schmücken, oder durch den Keilbogen der Archivolte, an welchem sie angebracht sind; sie überschreiten in ihrem Kontur niemals die unsichtbare Grenze, welche der Steinblock, aus dem sie gemeißelt sind, ihnen auch nachträglich noch zu setzen scheint. Daher bleiben die Glieder nahe an den Körper gepreßt, die Gewänder schlicht herabfallend, in dünnzügige Parallelfalten gelegt, der ganze Körperbau schlank und gebrechlich. Von einer individuellen Charakteristik ist kaum die Rede, auch wo die Absicht porträtmäßiger Darstellung vorliegen sollte, namentlich die weiblichen Statuen gleichen einander oft aufs Haar, die männlichen tragen weiblichen Charakter. Aber innerhalb dieser mit hohem Stilgefühl festgehaltenen Normen entwickelten die französischen Steinbildner einen Adel, eine Anmut und eine liebevolle Sorgfalt der Behandlung, welche ihre besten Schöpfungen zu würdigen Gegenbildern der Antike macht, mit der sie allerdings an Verständnis und Beherrschung der körperlichen Form nicht zu wetteifern vermögen. Trotzdem ist es charakteristisch, in wie hohem Grade manche unter den Gestalten des vollendetsten Werkes dieser Epoche, des Fassadenschmuckes der Kathedrale von Reims, unmittelbar an bestimmte Werke der antiken Plastik erinnern! Die Reimser Hauptfassade (vgl. Abb. 378) wurde in den letzten Dezennien des 13. Jahrhunderts begonnen, die Arbeit, insbesondere an den Querschiffsfassaden, zog sich wohl weit bis ins 14. Jahrhundert hinein. Die Ausführung in den oberen Partien ist meist nachlässig, auch sonst ungleich. Doch hält man sich an die vollendetsten dieser Bildwerke, so ist hier die klassische Höhe dieses Stils erreicht. In ununterbrochener Reihe stellen sich überlebensgroße Gestalten um die Wandschrägen der drei Westportale und die sie trennenden Strebepfeiler, zum Teil unter sich zu freien Gruppen, wie einer Verkündigung, Darstellung im Tempel (Abb. 458) u. a., verbunden. So wird schon in der Gesamtkomposition die eintönige Aufreihung vermieden, die Einzelgestalten sind nicht minder lebensvoll und charakteristisch durchgebildet. Insbesondere den Frauen wohnt fast durchweg ein hoher Zauber von Anmut und Würde bei; wie nach dem lebenden Modell studiert erscheinen die sitzenden Prophetengestalten an den seit-

Abb. 458 Frauengestalt vom Hauptportal der Kathedrale zu Reims (Nach Baudot)

lichen Strebepfeilern. Die innigste Verbindung von eindringlichem Naturstudium mit zartestem Schönheitsempfinden bekundet die Statue des segnenden Christus am Nebenportal der nördlichen Querschiffsfassade, die vollendetste Durchbildung des seit hundert Jahren immer wieder dargestellten Typus. Von köstlicher Feinheit sind hier auch die kleinen Bischofs- und Königsfiguren in den Hohlkehlen der Archivolte. — Die Schönheit der Gestaltenbildung in den Skulpturen von Reims ist bereits früher (1248) auch von den Statuen im Innern der Ste. Chapelle in Paris (Abb. 459) erreicht worden, verbindet sich hier aber in weit höherem Grade mit jener Hinneigung zu weichlicher Sentimentalität, welche der Fortentwicklung der französischen Plastik verhängnisvoll werden sollte. Mit einem leisen Anhauch altertümlicher Geziertheit tritt sie auch an den Madonnenstatuen der Querschiffsfassaden der Kathedralen zu Paris (1257) und Amiens („La Vierge dorée", nach 1258) auf, während die Bildwerke in den Tympanen dieser Portale (Abb. 460), als deren Meister *Jean Chelles* genannt wird, von der lebendigen Frische der Erzählungskunst, welche gerade die Reliefskulpturen dieser Epoche erreicht haben, eine sehr anziehende Vorstellung geben. Auch im 14. Jahrhundert blieb Naivität und Treue der Beobachtung in der Reliefplastik am längsten gewahrt, wie u. a. die Darstellungen des Jüngsten Gerichts und der Auferstehenden an der Kathedrale zu Bourges beweisen.

Die jugendfrische Schöpferkraft der Plastik des 13. Jahrhunderts hatte, wie die gleichzeitige Baukunst, in der Epoche König Ludwigs IX., des Heiligen (1226 bis 1270), ihren Höhepunkt erreicht. Mit dem Umschwung in der Architektur, der zu dem pomphaften Spiel des Flamboyantstils führte, trat auch ein Sinken der plastischen Kunst ein. Das lassen schon die seit dem Anfang des Jahrhunderts von *Jehan Ravy* ausgeführten, 1351 durch *Jehan de Bouteiller* vollendeten Reliefs aus dem Leben Christi an den Chorschranken von Notre-Dame in Paris erkennen, die immerhin noch durch die Virtuosität der Behandlung interessant wirken. Die späteren Werke der Kathedralplastik aus dem 14. Jahrhundert zeigen dagegen deutlich eine sich steigernde manieristische Erstarrung. Gegen solchen Verfall bot die gerade in dieser Epoche sich immer reicher entfaltende Grabplastik ein wirksames Gegengewicht. Die Bischofs- und Fürstengräber in der Abteikirche von Fontévrault, in Amiens, Rouen, und vor allem in der Gruft von Saint-Denis lassen die allmähliche Entwicklung in der Darstellung des Verstorbenen von einem allgemeinen Idealtypus zu wirklich individueller Charakteristik deutlich verfolgen. Gerade im Beginn des 14. Jahrhunderts entstanden so vollendete Werke, wie die Grabsteine der Gräfin von Artois († 1311) und des jugendlichen Robert d'Artois († 1317), oder Karls des Schönen († 1328) und Philipps V. († 1350). Ihre Meister sind uns zum Teil urkundlich bekannt; sie entstammen, wie *Jean von Arras*, *Jean Pepin von Huy*, vor allem der vielbeschäftigte und hochgefeierte *André*

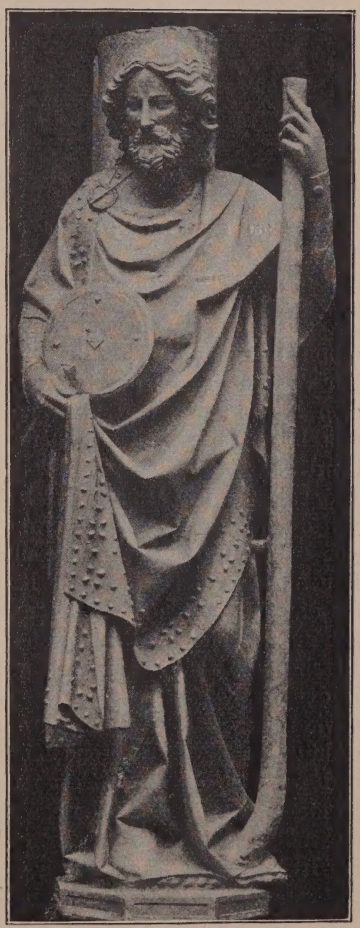


Abb. 459 Apostelfigur aus der Ste. Chapelle in Paris

Abb. 460 Relief mit der Legende des hl. Stephanus am Tympanon des südlichen Querschiffportals von Notre-Dame in Paris

Beauneveu aus Hennegau, sämtlich den südlichen, durch Abstammung und Sprache schon damals mit Frankreich eng zusammenhängenden Niederlanden. Immerhin verschiebt sich der Schwerpunkt des bildnerischen Schaffens offenkundig nach dem Norden hin, und während die alte burgundische Kirchenskulptur allmählich erlischt, bereitet sich eine neue Blüte der plastischen Kunst vor, die aus niederländischem Boden ihre beste Nahrung zieht.[1]) Hier war die alte Schule der Bronzegießer von Dinant durch eine Skulptorenschule in Tournai abgelöst worden, von deren durch reiche Schönheit und lebensvolle Anmut ausgezeichneten Werken sich Reste in der Kathedrale und der Maria-Magdalenen-Kirche, sowie in der Liebfrauenkirche in Courtrai erhalten haben. Doch fehlt es auch nicht an Werken, die das Fortbestehen der alten Meisterschaft in der Metalltechnik bis in eine ziemlich späte Epoche zu bezeugen scheinen. So zeigen zwei Grabplatten in graviertem Messing, die als Todesjahre der Bestatteten 1387 resp. 1423/39 angeben (Abb. 461), in der Kathedrale zu Brügge eine außerordentlich sichere und große Zeichnung, sowie feines Naturstudium in den Leichentüchern, welche die Gestalten vollständig einhüllen. Niederländische Künstler vor allem waren auch im Dienste der reichen und prachtliebenden Herzöge von Burgund tätig, die gegen Ende des 14. Jahrhunderts, während die Kriege mit England die Kraft Frankreichs lahmlegten, als die mächtigsten Schirmherren der Künste hervortraten, zumal nachdem sie die flandrischen und brabantischen Lande mit ihren durch Handel und Gewerbefleiß

[1]) *Dehaisne*, L'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle. Lille 1886.

hervorragenden Städten ihrem Gebiet hinzugefügt hatten. — So berief schon Herzog Philipp der Kühne eine Anzahl niederländischer Künstler nach seiner Hauptstadt Dijon, um das 1379 von ihm gegründete Kartäuserkloster daselbst mit ihren Werken zu schmücken. Besonders tritt *Claux Sluter* hervor, ein in mancher Beziehung bahnbrechender Künstler, der mit hohen Ehren ausgezeichnet 1411 in Dijon starb. Von ihm stammt der um 1400 im Hofe der Kartause aufgestellte Mosesbrunnen, einst ein hoher Aufbau mit der Kreuzigungsgruppe darauf inmitten eines großen Bassins; erhalten ist das mittlere, von sechs Prophetenfiguren getragene Sockelstück (Abb. 462). Der Aufbau, mit schönen klagenden Engelsfiguren um den oberen Rand, ebenso wie die Gewandbehandlung sind noch ganz gotisch, aber die machtvolle Charakteristik der Prophetengestalten kündigt bereits das neue Zeitalter des Realismus an. Dasselbe gilt von den knienden Gestalten des Herzogs und seiner Gemahlin zu seiten einer Madonna an dem Portal der Kartäuserkirche, sowie von dem Grabdenkmal Philipps des Kühnen († 1404), dessen ganz individuell gegebene Grabfigur die intimste Naturbeobachtung verrät. Der bedeutsamste Teil dieses Werkes aber, das von Claux Sluter entworfen, von seinem Neffen und Nachfolger *Claus de Werve* ausgeführt wurde, sind die vierzig Gestalten des Trauerzuges von Hofleuten und Geistlichen, der sich in einer zierlichen Spitzbogenarkatur aus weißem Marmor rings um die Seitenflächen der Grabtumba bewegt (Abb. 463). Die feine Lebenswahrheit in diesen Gestalten wurde durch eine sorgfältige polychrome Behandlung noch gesteigert. Sie verwenden die plastischen Ausdrucksmittel der reifen Gotik, dichte Gewandmassen und schwungvoll bewegte Faltenzüge, bereits in einem neuen Sinne, indem sie daraus den Eindruck unmittelbarer Wiedergabe des Lebens gestalten; so leiten sie über zu jener Epoche des Realismus, die wenig später durch die Gemälde der Gebrüder *van Eyck* in den Niederlanden selbst eröffnet wurde. Nach dem Tode Sluters blühte seine Schule in Dijon unter *Claus de Werve*, der das kaum minder bedeutende Doppelgrabmal Johanns des Unerschrockenen († 1419) und seiner Gemahlin schuf, unter *Antoine Lemoiturier* u. a. noch bis weit ins 15. Jahrhundert hinein fort.

Abb. 461 Grabplatte in der Kathedrale zu Brügge

Die französische Malerei des 13. Jahrhunderts bleibt an allgemeiner Bedeutung hinter der gleichzeitigen Plastik weit zurück. Die Rolle, welche einst der Wandmalerei zugefallen war, übernahm im französischen Kathedralbau, aus-

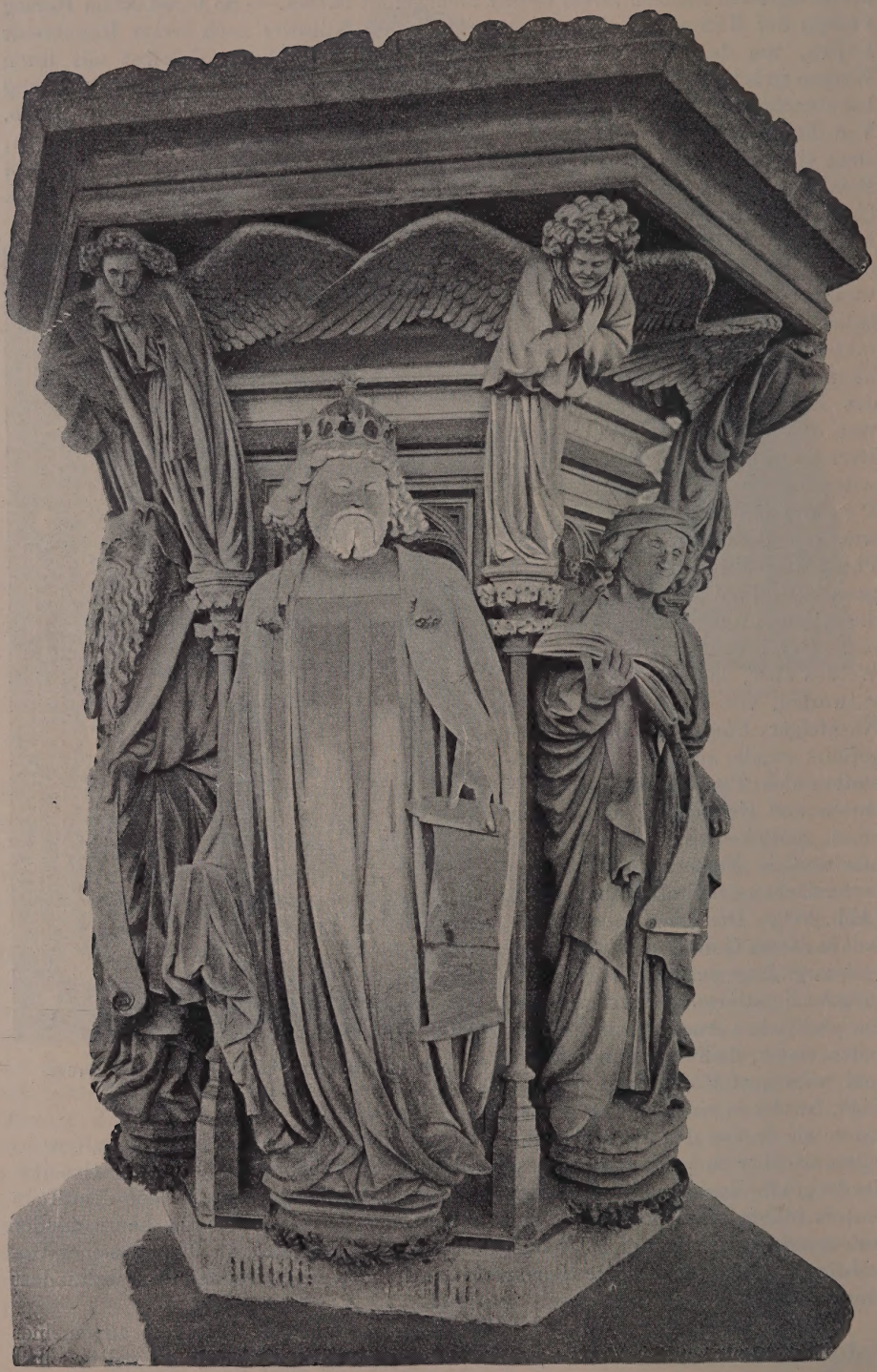


Abb. 462 Sockel des Mosesbrunnens von Claux Sluter

schließlicher als sonst irgendwo, die Glasmalerei.[1]) Das ganze 13. Jahrhundert hindurch wurde an der alten Verbleiungs- und Schwarzlottechnik (vgl. S. 280) festgehalten. Vorherrschend blieb eine teppichartige Füllung der Fensterfläche, in welche kleine Felder mit figürlichen Darstellungen eingefügt wurden. Diese Bildfelder, teils religiösen, teils profanen Inhalts — mit Beziehung auf die Stifter der Glasfenster und ihren Stand oder Beruf — bieten oft höchst reizvolle, auch kulturhistorisch interessante Darstellungen und schließen sich nach Art der romanischen Wandmalereien zu großen Bilderfolgen zusammen. Mehr als hundert solcher Glasgemälde haben sich noch in den Kathedralen von Chartres und Bourges erhalten. Andere Beispiele bieten Reims, Rouen, Amiens und die Sainte-Chapelle

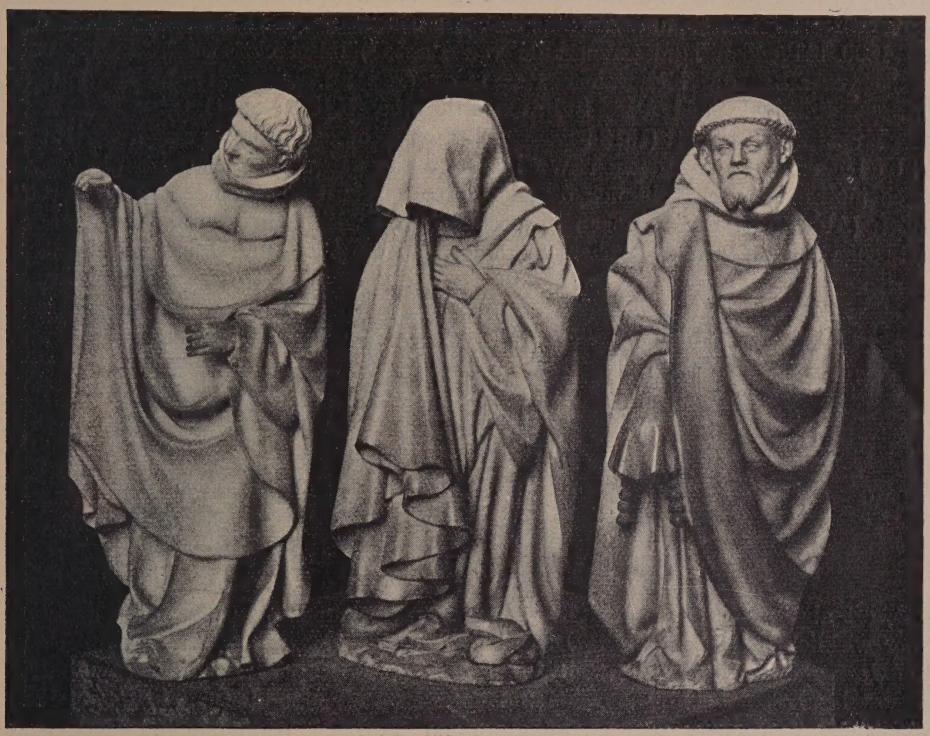


Abb. 463 Gestalten von Leidtragenden am Grabmal Philipps des Kühnen von Claux Sluter

zu Paris. Im 14. Jahrhundert trat an Stelle dieses Teppichstils eine architektonische Tabernakelumrahmung, womit sich infolge der technischen Fortschritte zugleich eine bereicherte Farbengebung und der Versuch plastisch-perspektivischer Wirkung verband (vgl. die farbige Tafel). Denn zu der bis dahin einzigen Malfarbe des Schwarzlots gesellte sich nun als neue Erfindung das Gelb („Silbergelb"), das die Färbung lichter und goldiger zu halten gestattete. Noch wichtiger war die Erfindung des mit einer zweiten farbigen Schicht überzogenen Glases („Überfangglas"), das durch Ausschleifen bestimmter Stellen eine erhebliche Bereicherung der Farbenskala und Erleichterung der Technik gewährte. Solche Malereien haben sich vornehmlich in den Kathedralen des Südens, in Limoges, Narbonne, Carcassonne, aber gelegentlich auch in Chartres, Beauvais, Ev-

[1]) *F. de Lasteyrie*, Histoire de la peinture sur verre d'après ses monuments en France. Paris 1853—57. — Vgl. die S. 279 angeführte Literatur.

reux u. a. erhalten. Die Fenster von St. Urbain in Troyes und S. Ouen in Rouen geben die veränderte Wirkung besonders deutlich zu erkennen.

Ein ähnlicher Stilwandel läßt sich bezüglich der französischen Miniaturmalerei konstatieren, die in dem reichen und prachtliebenden 13. Jahrhundert sich rasch aus ihrem Tiefstande in romanischer Zeit (vgl. S. 292) erhob. Bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts blieb im ganzen der alte flächenhafte Charakter des Buchschmucks gewahrt, nur verbessert durch die Schärfe und Gewandtheit der Federzeichnung, sowie die sorgfältige Deckfarbenmalerei, auf deren Brillanz das Vorbild der Glasgemälde nicht ohne Einfluß geblieben ist. Der Stil der Figuren zeigt die gotische Schlankheit, gern werden die Bildchen in eine architektonische Umrahmung mit farbigem Teppichgrund hineingesetzt. Die Randornamentik wird von dem konventionellen Dornblatt- und Stechapfelmuster beherrscht. Diese Manier, die in der um 1300 blühenden Miniatorenschule von Paris[1]) ihren Mittelpunkt hatte, vertreten vor allem der bilderreiche Psalter des hl. Ludwig in der Pariser Nationalbibliothek und das Schatzbuch des Klosters Origny im Berliner Kupferstichkabinett (1312 begonnen). Eine besondere Gattung sind die Bilderbibeln und die zahlreichen Weltchroniken und Heiligenleben, deren interessantesten Schmuck die sich immer mehr einbürgernden „Drôleries" bilden (Abb. 464): Randbildchen humoristischen, satirischen oder allgemein phantastischen Inhalts mit deutlichen Anklängen an die Tier- und Lügenmärchen der

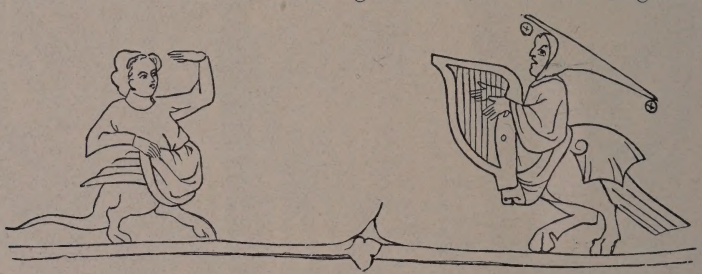


Abb. 464 Drôleries aus einer französischen Bibel zu Stuttgart

Zeit, oft aber auch Typen und Darstellungen aus dem Leben, die ersten Anfänge einer wirklichen Genremalerei. Die Bible historiale der Pariser Arsenalbibliothek, von *Jean de Papeleu* 1317 gemalt, und das für Philipp V. ungefähr gleichzeitig hergestellte Leben des hl. Dionysius in der Pariser Nationalbibliothek, sowie die 1323 vollendete Genealogie der hl. Jungfrau im Berliner Kupferstichkabinett sind kostbare Hauptwerke dieser Richtung.

Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts trat an Stelle der in Deckfarben kolorierten Federzeichnung eine modellierende Gouachemalerei, oft Grau in Grau, mit dem Streben nach plastischer und perspektivischer Wirkung. Damit verbindet sich naturgemäß ein stärkerer Realismus, wie überhaupt geschärfte Naturbeobachtung und im ganzen eine mehr malerische Behandlungsweise. Gebäude, Bäume und andere Landschaftsteile beginnen den gemusterten Grund zu verdrängen, bis daraus allmählich — aber kaum vor dem Ende des Jahrhunderts — einheitlich empfundene landschaftliche Hintergründe erwachsen. Die uns bekannten Künstler dieser Richtung, die für die großen Bücherliebhaber in der französischen Königsfamilie, namentlich Karl V. (1364—1380) und seine Brüder, den Herzog von Berry und Philipp den Kühnen von Burgund, tätig waren, stammen zum großen Teil aus Brabant und Flandern, so daß sich auch hier wieder der enge Zusammenhang mit den Nieder-

[1]) *G. Graf Vitzthum*, Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois. Leipzig 1907.

landen und der sich dort vorbereitenden Entwicklung ergibt. — Aus der großen Zahl der erhaltenen Prachtcodices — zu den schönsten gehörig, welche die Geschichte der Buchmalerei kennt — stehen mit Karl V. selbst in Beziehung die Handschrift von Augustins De civitate Dei in der Pariser Nationalbibliothek, die von *Jan van Brügge*, dem flämischen Hofmaler des Königs, geschmückte Bibel (vollendet 1371), und die Aristotelesübersetzung von 1376 (beide im Haag), sowie das 1374 beendete „Rationale divinorum officiorum", wieder in Paris. Aber eine noch höhere Stufe, namentlich auch in der vollendeten Ausführung der landschaftlichen Hintergründe, bezeichnen die für den Herzog von Berry gemalten Psalter (Les petites heures und Les grandes heures) mit Bildern von dem schon oben (S. 406) genannten *André Beauneveu* und *Jacquemart von Hesdin*; sie sind erst zu Anfang des 15. Jahrhunderts vollendet worden.[1]) Dieselben beiden Künstler waren an einem für den Herzog Louis von Anjou 1390 vollendeten Psalter tätig, der dann auch dem Herzog von Berry gehört hat, und ein anderer Niederländer, *Paul von Limburg*, schuf den größten Teil der Miniaturen in dem 1410 wieder für den Herzog von Berry vollendeten, heute im Schlosse Chantilly aufbewahrten Gebetbuche, das für das schönste von allen gilt. Es steht, zumal in seinen mit den Ansichten der Pariser Schlösser geschmückten Kalenderbildern, nicht bloß zeitlich dicht an der Schwelle der großen niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts.

England hat, solange der Verschmelzungsprozeß zwischen den angelsächsischen und normannischen Elementen der Bevölkerung andauerte, keine selbständige Kunstübung zu entwickeln vermocht. Indes konnte das Beispiel des mit dem Lande so nahe verbundenen Frankreichs nicht ohne nachhaltige Einwirkung bleiben. Zwar entzog die Kleinheit der Portalanlagen an den englischen Kathedralen der Skulptur ein wichtiges Feld der Betätigung, aber die breiten Fassadenflächen boten desto mehr Raum für plastischen Schmuck. Davon ist den Zerstörungen der Puritaner im 17. Jahrhundert entgangen vor allem die Fassade der Kathedrale von Wells (gegen 1250), wo in mehr als 600 Figuren eine ausführliche Darstellung der Erlösungsgeschichte gegeben wird. Die Vergleichung dieser Skulpturen der Übergangszeit mit der großartig schwungvollen Madonna am Hauptportal derselben Kirche oder den ähnlichen Bildwerken an den Portalen der Kapitelhäuser zu York und Rochester — sämtlich aus dem 14. Jahrhundert — zeigt, daß der Stil der englisch-gotischen Plastik sich ungefähr analog dem kontinentalen entwickelt hat. Die Tendenz zur linearen Nüchternheit, welche den Perpendikularstil heraufführte, ergriff aber bald auch die kirchliche Skulptur und führte zu Werken wie die steifen kleinen Reliefs aus dem Leben der hl. Ethelreda an den Kapitellen des Oktogons zu Ely (um 1343) oder die langweiligen Königsreihen an der Fassade von Lincoln (um 1377). — Eine besonders reiche und glänzende Tätigkeit hat die englische Kunst auf dem Gebiete der Grabmalplastik entfaltet, entsprechend dem Bedürfnis der feudal-aristokratischen Herren des Landes. Die englischen Kathedralen, insbesondere die Westminsterabtei und die Templerkirche zu London, sind voll von eigenartigen Werken dieser Gattung, die oft — namentlich in der Darstellung streitbarer Könige und Ritter oder vornehmer Ladies — einen entschlossenen und wirkungsvollen Realismus bekunden. Die Lords erscheinen trotz der Grabesruhe im Begriffe, das Schwert zu ziehen und in ausschreitender Stellung oder auch mit geschlossenem Visier, vorgehaltenem Schild und entblößtem Schwerte den Angriff des Gegners erwartend. Im 14. und 15. Jahrhundert gesellten sich zu den Grabmälern der Lordship die des niederen Adels und des Bürgertums, worauf in natürlicher Rückwirkung die ersteren mit desto größerer Pracht ausgestattet wurden. Zu der einfachen, auf einer Platte aus Stein oder Metall ausgestreckten Grabfigur

[1]) *L. Delisle*, Les livres d'Heures du duc de Berry. Gaz. des Beaux-Arts 1884.

des Verstorbenen kommt ein reicher Baldachinaufbau und eine kunstvollere Ausschmückung des Sarkophags, sowie Ausführung in kostbarem Material, Vergoldung und Bemalung. Aber an künstlerischem Werte stehen diese Werke denen des 13. Jahrhunderts zumeist nach, die Auffassung wird einförmiger, geistloser, mehr den kirchlichen Anforderungen entsprechend. Die Gestalten ruhen fast durchweg in steifer Haltung, mit gefalteten Händen, und die oft sehr häßliche Modetracht der Zeit ist mit trockener Umständlichkeit wiedergegeben. Unzweifelhaft haben an dieser bis weit ins 15. Jahrhundert hinein fortgesetzten Tätigkeit zahlreiche ausländische Künstler direkten Anteil gehabt, wie denn z. B. gerade für die schönsten unter den Königsgräbern zu Westminster, die Denkmäler Heinrichs III. († 1272) und der Königin Eleonore († 1290) der Name eines Meisters *William Torell* genannt wird, in dem man nicht ohne Grund einen toskanischen Bildhauer vermutet; auch das prächtigste Werk der Schlußepoche, das Grabmal des Richard Beauchamp († 1439)

Abb. 465 Noli me tangere und Gang nach Emmaus Aus dem Peterborough-Psalter

zu Warwick, ist wenigstens in seinen gegossenen Teilen durchweg von niederländischen Künstlern ausgeführt worden.

Die englische Malerei wird — abgesehen von den bemalten Glasfenstern der Kathedralen zu Salisbury, Lincoln und York — nach den Verwüstungen des 17. Jahrhunderts fast ausschließlich durch Werke der Buchmalerei repräsentiert.[1]) Sie zeigen starke Abhängigkeit von Frankreich, mit dessen Leistungen die hervorragendsten von ihnen, wie der Psalter des Robert von Ormesby in Oxford aus dem 13., sowie das Salisbury-Buch in London aus dem 14. Jahrhundert, wohl zu wetteifern vermögen. Als selbständigere Leistungen erscheinen der Queen-Mary-Psalter, das Hauptwerk der englischen Buchmalerei des 14. Jahrhunderts, und der Arundel-Psalter im Britischen Museum; der letzterem nah verwandte Peterborough-Psalter in der Brüsseler Bibliothek hat ein allgemeines Interesse dadurch, daß sich seine in architektonische Um-

[1]) *H. Shaw*, The Art of Illuminating as practised during the Middle-ages. 2. Aufl. London 1870.

rahmungen mit spärlicher Andeutung landschaftlicher Motive hineingesetzten Darstellungen (Abb. 465) als Kopien nach den Gemälden an der Rückseite der Chorstühle in der Kathedrale von Peterborough nachweisen lassen.

Dem weltbeherrschenden Einflusse der niederländisch-burgundischen Kunst, der seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts uns auf allen Gebieten des bildnerischen Schaffens in Frankreich entgegentritt, vermochte sich schließlich auch Spanien nicht zu entziehen, wie wir bereits an der Betrachtung der Architektur bemerkt haben. Den Anschluß an Frankreich verraten noch die Hauptwerke der spanischen Plastik im 14. Jahrhundert, wie die Skulpturen am Hauptportal der Kathedrale zu Toledo und die Bildwerke am Portal von S. Maria del Mar zu Barcelona. Wie aber bereits unter den Schülern und Nachfolgern Claux Sluters in Dijon ein Spanier, *Juan de la Verta* aus Aragonien, auftritt, so herrscht seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts in der spanischen Plastik der flandrische Realismus, wie u. a. das Portal an S. Cruz zu Segovia, das Hauptportal der Kathedrale zu Salamanca, das Portal de los Leones an der Kathedrale zu Toledo, sowie in Portugal die Portale in Belem und Thomar erkennen lassen.

Deutschland

Die Blütezeit der deutschen Plastik fiel, wie wir gesehen haben, in das dritte Viertel des 13. Jahrhunderts, als der gotische Baustil erst eben begann, hier weitere Verbreitung zu gewinnen, während er in Frankreich den Höhepunkt seiner Entwicklung bereits überschritten hatte. So wurzeln jene Werke in Freiberg, Naumburg, Bamberg, Straßburg, Freiburg u. s. w. zum Teil noch in romanischem Boden, und auch ihre ganze Art weist sie eher jener früheren Kunstepoche zu, deren glanzvollen Abschluß sie bilden, trotz der sichtbaren Einwirkung der gleichzeitigen gotischen Skulptur Frankreichs, die ihre Betrachtung uns auf Schritt und Tritt kennen lehrt. Die deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts gleicht einer dem Reifen nahen Blüte, die vom warmen Hauche des Westwindes gewissermaßen über Nacht zur vollen, prächtigen Blume entwickelt wird, nicht aber der ersten schüchternen Knospe eines jungen, neuen Triebes.

Diese in dem eigenartigen Wechselverhältnis der beiden Länder, Frankreich und Deutschland, historisch begründete Tatsache macht es auch erklärlich, daß die deutsche Plastik der Folgezeit eigentlich nur eine absteigende Entwicklung erkennen läßt. Unmerklich gleiten Auffassungs- und Empfindungsweise, sowie alle jene äußeren Merkmale der Formenbehandlung, die wir unter dem Begriffe „Stil" zusammenfassen, in das rein gotische Fahrwasser über, dessen Lauf von der bereits in majestätisch breitem Strom dahingleitenden französischen Kunst bestimmt wird. Solange das frische Lebensgefühl, die hohe, mit unbefangenem Naturstudium gepaarte Idealität der Auffassung vorhält, bleibt auch das künstlerische Können auf der Höhe, sowie jene nachläßt, ist die konventionelle Manier, das Arbeiten nach einem bestimmten Schema da und bringt die Entwicklung ins Stocken. Die Mehrzahl der plastischen Werke des 14. Jahrhunderts gehört diesem Stadium an und bietet deshalb, so zahl- und umfangreich sie sind, der historischen Betrachtung wenig Interesse. Eine Anzahl äußerer Umstände trugen dazu bei, die Lage gerade der plastischen Kunst in Deutschland ungünstig zu gestalten. Die fortschreitende, von inneren Kämpfen begleitete Zerrüttung des Reiches und Schwächung der kaiserlichen Macht verhinderte einen so glanzvollen Schmuck der Bauten, wie er in Frankreich noch fortgesetzt entstand; keiner der deutschen Dome bot den Bildhauern ähnlich großartige Aufgaben wie etwa die Fassade von Reims; ganzen Landstrichen fehlte auch das für die Monumentalplastik geeignete bildsame Material. So geriet

die Ausführung des plastischen Bildwerks fast ausschließlich in die Hände der zunftmäßigen Steinmetzen, welche ihm Größe und Freiheit des Stils nicht zu wahren vermochten. Endlich war die in Deutschland erwachte und mit besonderer Hingebung gepflegte Bewegung der „Mystiker" dem plastischen Schaffen besonders abhold und begünstigte eher die Werke der Malerei.

Abb. 466 Figuren der Tugenden an der Fassade des Straßburger Münsters

Der Übergang von der Epoche der Meisterwerke zu der hier skizzierten Entwicklung vollzog sich natürlich ganz allmählich. Den Statuen aus der Freiburger Vorhalle (vgl. S. 260) steht der Skulpturenschmuck des Innern noch ziemlich nahe, bis auf einige erst im späteren 14. Jahrhundert dazugekommene Figuren, die sich durch ihre gewaltsame Bewegung sehr charakteristisch davon unterscheiden.

Auch die zahlreichen Statuen an der Straßburger Münsterfassade, insbesondere die Figuren der Tugenden (Abb. 466) und der klugen und törichten Jungfrauen an den beiden Seitenportalen sind nicht ohne Beziehung zur Freiburger Schule und erfreuen durch ihre mannigfaltigen und lebendigen Motive; doch finden sich darunter auch schon solche von übertriebener und gesuchter Haltung. Die Gesamtanordnung und der Gedankenzusammenhang des Fassadenschmuckes schließt sich hier so eng, wie bei keinem anderen deutschen Bauwerke, der französischen Weise an. Eine ähnliche Dekoration in kleinerem Umfange und trockenerer Ausführung weist die Kirche zu Thann im Elsaß (um 1346) auf. Am Mittelrhein vertreten die Plastik des 14. Jahrhunderts vor allem die Skulpturen des Kölner

Abb. 467 Apostelfiguren an der Fassade des Doms zu Köln

Doms. Die überlebensgroßen Gestalten Christi, seiner Mutter und der Apostel an den Chorpfeilern (1349—1361) mit wohlerhaltener Polychromie sind sorgfältig ausgeführt, aber süßlich im Ausdruck und mehrfach von affektiert geschwungener Haltung. Anziehender wirken durch die edlen und charaktervollen Köpfe die Apostelgestalten (Abb. 467) am südwestlichen Portal, die aber schon dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts angehören.

Zahlreicher und im ganzen bedeutender sind auch hier die Werke der Grabmalsplastik, deren sich in allen rheinischen Kirchen Beispiele finden. In Straßburg läßt sich als Künstler des seltsamen Doppelgrabes der Grafen von Werd in St. Wilhelm (um 1350), sowie des schönen Grabsteins der Markgräfin Irmengard im Kloster Lichtenthal in Baden ein Meister *Wölfelin von Rufach* konstatieren. Das feine Grabmal Kaiser Rudolfs von Habsburg im Dom zu Speier,

die Doppelgräber des Pfalzgrafen Ruprecht († 1410) und seiner Gemahlin in der Heiliggeistkirche zu Heidelberg (Abb. 468), eines Ritters von Holthausen mit seiner Frau († 1371) im Dom zu Frankfurt und eines hessischen Landgrafen mit Gemahlin in der Elisabethkirche zu Marburg mögen die bemerkenswertesten sein. Reich an Gräbern geistlicher Würdenträger sind die Dome zu Mainz und

Abb. 468 Grabmal Ruprechts von der Pfalz in der Heiliggeistkirche zu Heidelberg

Köln. Durch originelle Darstellung ragen die Grabsteine der Erzbischöfe Siegfried und Peter von Aspelt († 1320) (Abb. 469) hervor, die den Kirchenfürsten inmitten der deutschen Könige darstellen, welche er gekrönt hat, ein packender Ausdruck geistlichen Machtbewußtseins, aber in künstlerischer Hinsicht nur ein Beweis, wie das plastische Lebensgefühl zu sinken beginnt. Unter den verhältnismäßig seltenen Denkmälern des Erzgusses ist das um 1322 errichtete Grabmal des Erzbischofs Konrad

von Hochstaden im Kölner Dom mit seiner großartig und doch individuell aufgefaßten Porträtgestalt das bedeutendste.

Die Werke der schwäbischen Bildnerschule, von deren lebhafter Tätigkeit die Skulpturen an den Hauptportalen der Dome zu Augsburg und Ulm (Mitte des 14. Jahrhunderts), am Chor und an den Portalen der Heiligkreuzkirche zu Gmünd (vgl. Abb. 414) und an der Frauenkirche zu Eßlingen (nach 1406) Zeugnis ablegen, sind durch lebendige und gemütvolle Darstellungsweise ausgezeichnet, aber ohne festes plastisches Körpergefühl. Die Formenbehandlung ist weich und malerisch, was ganz gut zu der naiven, genrehaften Art der Komposition paßt. Am bedeutendsten wirkt außer einigen Prophetenfiguren vom Ulmer Hauptportale das schöne Relief mit dem Drachentöter Georg im Tympanon des Westportals zu Eßlingen (Abb. 470); das Südportal derselben Kirche (Abb. 471) zeigt dagegen in seiner Häufung der dekorativen Motive und in der ungeschickten Teilung der Tympanondarstellung des Weltgerichts bereits das Sinken des Geschmacks und der kompositionellen Fähigkeiten.

Abb. 469 Grabmal Peters von Aspelt im Dom zu Mainz

Der Mittelpunkt bildnerischer Tätigkeit in Franken war seit Beginn des 14. Jahrhunderts das aufstrebende Nürnberg.[1]) Noch stärker als in den schwäbischen Arbeiten tritt hier ein bürgerlich solider, etwas nüchterner Grundzug bestimmend hervor. Die Statuen und Reliefs, mit denen seit dem Beginn des 14. Jahrhunderts die Portalwand von St. Lorenz (Abb. 472), etwas später die Portale von St. Sebald und die Vorhalle der Frauenkirche ausgestattet wurden, sind zum Teil hervorragend tüchtige Arbeiten, in denen ein gesundes Gefühl für Natürlichkeit den konventionellen Schwung in Schranken hält. Einen ersten Höhepunkt der Nürnberger Plastik gegen Ende des 14. Jahrhunderts bezeichnet die Gruppe der Tonbildwerke, die hauptsächlich durch die bemalten Sitzbilder des Heilands und

[1]) *A. Graf Pückler-Limpurg,* Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Straßburg 1904. — *J. P. Rée,* Nürnberg. Leipzig 1907.

Abb. 470 Tympanon des Westportals der Frauenkirche zu Eßlingen

der Apostel in der Kirche zu Kalchreut bei Nürnberg, sowie in der Jakobskirche und im Germanischen Museum vertreten ist. Stilistisch stehen ihnen die holzgeschnitzten Figuren des Deokarusaltars in St. Lorenz und andere Werke nahe, die eine reiche bildnerische Tätigkeit bis ins 15. Jahrhundert hinein bezeugen. In ihnen allen verbindet sich mit der gotischen Weichheit der langgezogenen Gewandfalten eine auffallend ruhige Komposition und charaktervolle Bildung, namentlich in den jugendschönen Köpfen. Noch größere künstlerische Bedeutung haben die Statuen des 1385—1396 errichteten Schönen Brunnens am Markte, der heute durch eine Kopie ersetzt ist, während die Originale sich zumeist im Germanischen Museum befinden. Namentlich die siebzehn Standbilder der heidnischen, jüdischen und christlichen Helden sowie der deutschen Kurfürsten gehören durch ausdrucksvolle Individualisierung zu den Meisterwerken der deutschen Plastik. Auf dieselbe Hand ist die auf einer Drachenkonsole stehende Ritterfigur (also wohl ein hl. Georg) zurückzuführen, die von der Fassade eines Nürnberger Hauses ins Berliner Museum gelangt ist. — Wohl nicht ohne Zusammenhang mit der schwäbisch-fränkischen Bildnerschule sind die plastischen Werke dieser Epoche in Böhmen zu denken. Wichtiger als die nur auf grobe dekorative Wirkung berechneten 21 Porträtbüsten von Zeitgenossen im Triforium des Prager Doms, gleich der Statue des hl. Wenzel daselbst ein Werk des Dombaumeisters *Peter Parler* (vgl. S. 364), ist das bronzene Reiterstandbild des hl. Georg auf dem Hradschin, 1373 von *Martin* und *Georg von Clussenbach* (Klausenburg?) gegossen — die Übersetzung einer noch völlig stilisierten

Abb. 471 Tympanon des Südportals der Frauenkirche zu Eßlingen

Goldschmiedsarbeit in halbe Lebensgröße, aber voll herber Wahrheit und peinlicher Sorgfalt in der Durchführung aller Details.

In den sächsischen Landen scheint nach der Blütezeit des 13. Jahrhunderts eine gewisse Ermattung des plastischen Schaffens eingetreten zu sein. Zwar schließen sich die Skulpturen im Dom zu Magdeburg, insbesondere die klugen und törichten Jungfrauen an der „Paradiesespforte" und die schöne Statue Kaiser Ottos I. am Hauptportal noch der älteren guten Tradition mit Glück an, aber bereits die Wiederholungen jener so beliebten Statuenreihe an der Martinskirche zu Braunschweig und am Dom zu Erfurt bezeichnen eine absteigende Entwicklung zu größerer Manieriertheit in Bewegung und Ausdruck.

Im übrigen ist es auch in Nord- wie in Süddeutschland hauptsächlich die Grabplastik, welche am ehesten zu einem Aufgeben des koketten Linienschwunges und der sentimentalen Grazie des konventionellen Stils nötigte und dafür den Gestalten mehr individuelles Leben einflößte. In Süddeutschland wären das schöne Doppelgrab Graf Ulrichs von Württemberg und seiner Gemahlin Agnes in der Stiftskirche zu Stuttgart (wohl noch aus dem 13. Jahrhundert), sowie mehrere Grabsteine zu St. Emmeram in Regensburg und im Dom zu Würzburg vorzüglich zu erwähnen, in Sachsen die Gräber der Markgrafen von Meißen in der Fürstengruft zu Altenzelle, die der Grafen von Schwarzburg in der Liebfrauenkirche zu Arnstadt, ein Doppelgrab von Vater und Sohn in Nienburg a. S. und als das reichste und späteste das Denkmal des Grafen Gebhard († 1383) in der Schloßkirche zu Querfurt. In der ruhig-ernsten Auffassung der Grabfigur und in der Anordnung von Nischen mit den kleinen Figuren leidtragender Kleriker und Hofleute an den Seitenflächen der Tumba — offenbar nach burgundischem Vorbilde — schließt sich dem Typus dieser Denkmäler auch das polychrome Grabmal Herzog Heinrichs IV. von Schlesien († 1290) in der Kreuzkirche zu Breslau (Abb. 473) an, das einzige bedeutendere Kunstwerk dieser Epoche in den östlichen Landen.

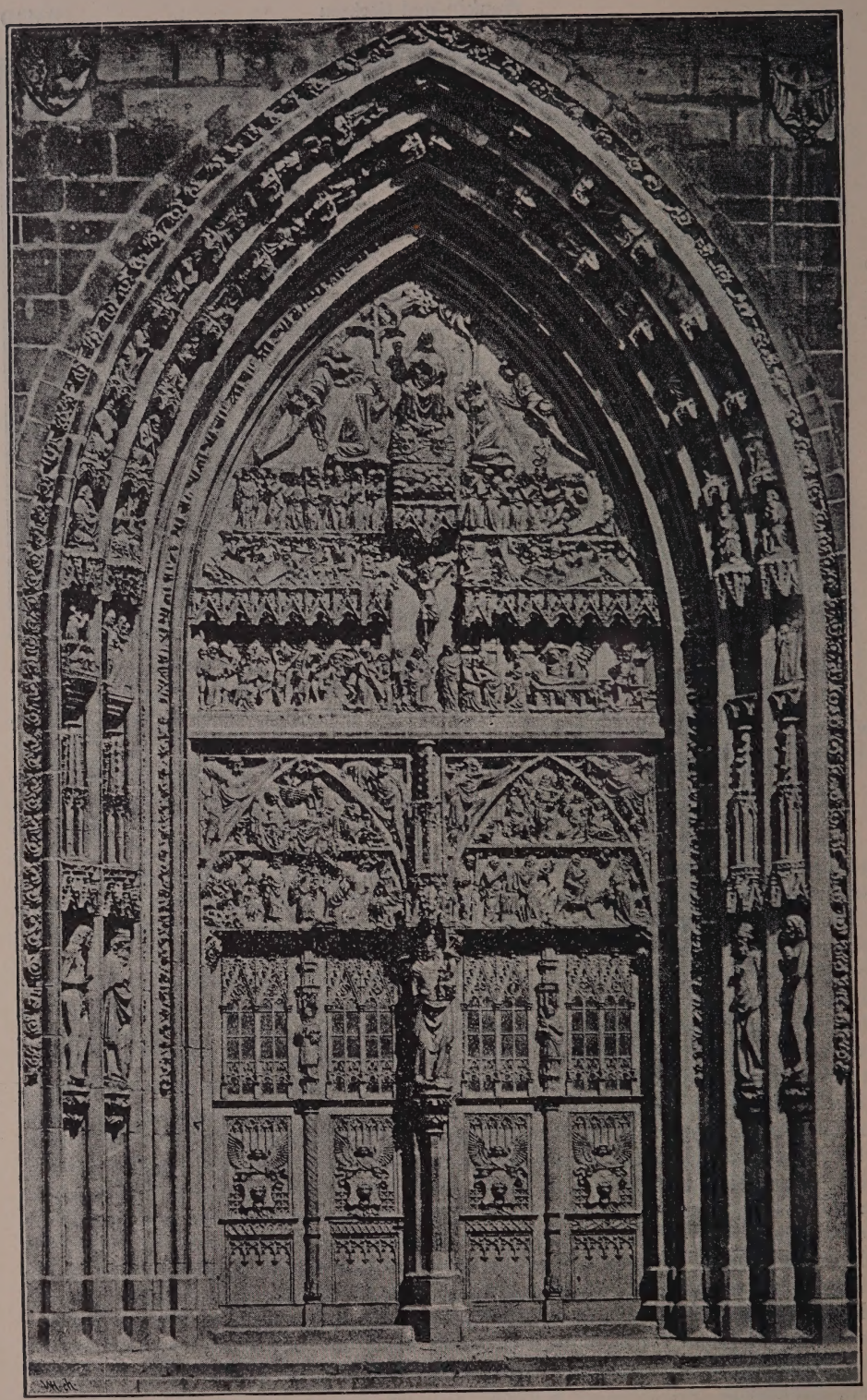


Abb. 472 Portal von St. Lorenz in Nürnberg

Abb. 473 Grabmal Herzog Heinrichs IV. von Schlesien in der Kreuzkirche zu Breslau

Den niederdeutschen Landstrichen, ebenso wie den nordöstlichen Provinzen Pommern und Preußen, die erst jetzt in der Geschichte der Kunst

Abb. 474 Statuetten zweier törichter Jungfrauen im Museum zu Lübeck

Abb. 475 Musizierender Engel (von einer Grabplatte zu Schwerin)

eine Rolle zu spielen begannen, fehlte auch für die bildnerische Tätigkeit geeignetes Steinmaterial. So tritt beispielsweise in Lübeck, dem mächtigen und kunstreichen Vororte der Hansa, die Steinplastik erst seit Beginn des 15. Jahrhunderts

bedeutsamer hervor,[1]) um dann allerdings bald so zierliche, lebensvolle Werke hervorzubringen, wie die Statuetten der klugen und törichten Jungfrauen vor der Fassade der Katharinenkirche (jetzt im Museum, Abb. 474). — Von dem Surrogat des gebrannten Tons, dessen Anwendung durch den landesüblichen Backsteinbau nahegelegt war, ist auffallenderweise nur sporadisch Gebrauch gemacht worden, wie in den wohl noch dem Ende des 13. Jahrhunderts entstammenden Bildwerken der Gol-

Abb. 476 Elfenbeintafel mit Ritter und Dame

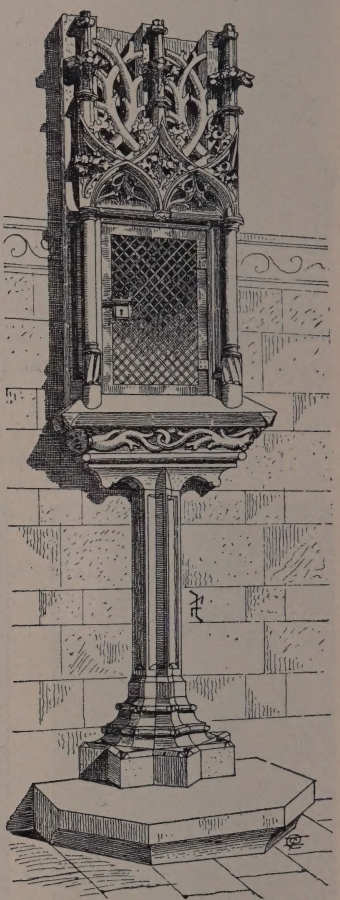


Abb. 477 Gotisches Sakramentshäuschen (Stockheim)

denen Pforte an der Marienburg. Auch in Bronzeguß ist nur ein einziges monumentales Werk, die vollrunde Liegefigur des Bischofs Heinrich Bockolt († 1341) auf seinem Grabmal im Dom zu Lübeck ausgeführt worden, deren einheimischer Ursprung aber zweifelhaft bleibt. Sonst tritt für die Herstellung von Grabmälern — dem vorhandenen Bedürfnis nach jedenfalls die wichtigste Aufgabe — die Technik gravierter Bronze- und Messingplatten ein, wobei eine einfache Umrißzeichnung mit der Figur des Verstorbenen in die Fläche eingraviert und dann mit einer schwarzen oder farbigen Masse ausgefüllt wurde; eine reiche architektonische oder ornamentale Umrahmung mit oft sehr reizvollen

[1]) *A. Goldschmidt*, Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. Lübeck 1890.

Motiven (Abb. 475) kam meist hinzu: das Ganze weniger eine plastische als eine zeichnerische Leistung. Derartige Werke finden sich nicht bloß in der ganzen Norddeutschen Tiefebene und den angrenzenden Gebieten von Paderborn bis Stralsund und Breslau, sondern, wie wir gesehen haben, auch in den Niederlanden (vgl. Abb. 461), in Frankreich und England, und es scheint kein Zweifel, daß sie von einem Zentralpunkt aus — der wahrscheinlich in den Niederlanden zu suchen sein wird — über das ganze in Frage kommende Gebiet verbreitet worden sind. Häufigere Anwendung fand der Metallguß in Bronze und Messing für kleinere Werke, wie die meist mit Reliefs in gotischen Bogenstellungen ringsum geschmückten Taufbecken, deren Herstellung gleichfalls von bestimmten Werkstätten zumal Niederdeutschlands aus erfolgt zu sein scheint.[1])

Zunächst als ein Ersatz für das kostbare und oft schwer zu beschaffende Stein- oder Bronzematerial, dann aber auch als ein Ausdruck des Strebens nach verstärkter farbig-malerischer Wirkung müssen die bemalten Holzschnitzwerke betrachtet werden, die seit der Mitte des 14. Jahrhunderts etwa in Deutschland häufiger vorkommen. Namentlich die Altäre,[2]) welche mit der steigenden Höhe der Kirchen gleichfalls höher und komplizierter gestaltet wurden, sind häufig in dieser Technik ausgeführt; sie bestehen jetzt meist aus einem schreinartigen Gehäuse, in welchem Holzschnitzfiguren aufgestellt sind und das mit einem oder zwei bemalten oder geschnitzten Flügelpaaren geschlossen werden kann. Eines der frühesten erhaltenen Werke ist der große Schnitzaltar in der Barfüßerkirche zu Erfurt. Es ist der ganz auf farbige Wirkung begründete Charakter des gotischen Kircheninnern, an den uns diese bemalten Schnitzaltäre nachdrücklich erinnern. Eine allgemeinere Bedeutung haben sie aber erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erlangt, als der Realismus in ihnen sein wichtigstes künstlerisches Ausdrucksmittel fand.

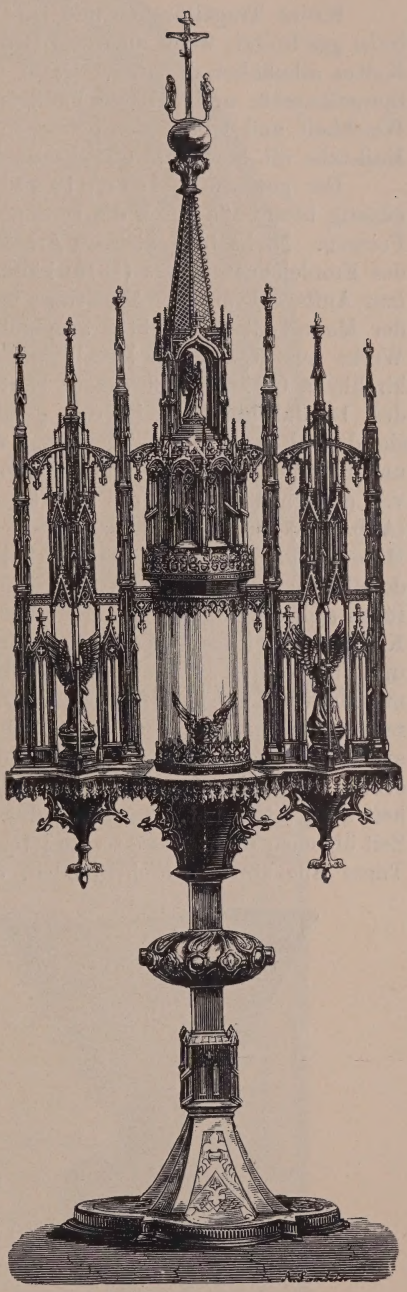


Abb. 478 Gotische Monstranz (Sedletz)

[1]) Vgl. die S. 246 Anm. 2 angeführte Abhandlung.

[2]) *F. Münzenberger*, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Fortgeführt von *St. Beissel*. (Lichtdrucktafeln.) Frankfurt a. M. 1885 f.

Kleine Tragaltärchen und Diptychen wurden auch jetzt noch gern in Elfenbein geschnitzt, wenn auch die Bedeutung dieser Kunstübung für den kirchlichen Kultus allmählich abnahm. Dafür wurden profane Geräte, Kästchen, Buchdeckel, Spiegelkapseln u. dgl. desto häufiger in Elfenbein ausgeführt (Abb. 476), und die Weichheit und Grazie des gotischen Stils erreicht in dem hier gebotenen kleinen Maßstabe oft besonders anziehende Wirkungen.

Die gotische Kleinplastik und dekorative Kunst wurde ungünstig beeinflußt durch die tyrannische Alleinherrschaft der architektonischen Formen. Nicht bloß kleinere Arbeiten aus Haustein, wie die seit der Einführung des Fronleichnamsfestes (1316) häufig ausgeführten Sakramentshäuschen (zur Aufbewahrung der Monstranz mit der Hostie) wurden durchaus in den Formen der Monumentalarchitektur ausgeführt (Abb. 477), man übertrug diese selbst auf Werke aus gegossenem Metall, wie Lesepulte, Rauchfässer, Leuchter und andere kirchliche Geräte. Unbedingte Herrschaft erlangten diese Formen seit dem Ende des 14. Jahrhunderts in der gesamten Goldschmiedekunst, aus der sie die alten schönen Techniken des farbigen Flächenschmucks durch Email- und Filigranarbeit allmählich ganz verdrängen. So wurden die Reliquiarien in Form von gotischen Kirchen, die Monstranzen als zierlich durchbrochene Türme gebildet (Abb. 478) und die Goldschmiede überboten sich darin, ihrem geschmeidigen Material immer neue, künstliche Verschnörkelungen des architektonischen Formendetails abzugewinnen. Auch wo keine unmittelbare Nachahmung stattfindet, da fügen sich die Konturen und Formen im allgemeinen dem gotischen Stilgesetz: die Kuppe des Kelches wird schlanker, einem umgekehrten Spitzbogen angenähert, Knauf und Fuß werden architektonisch gegliedert und mit Maßwerk verziert (Abb. 479). Diesen Charakter des mit strengem Stilgefühl Durchgearbeiteten trägt auch die Arbeit in Schmiedeeisen, welche die Gotik zu großer Vollkommenheit ausgebildet hat. An Stelle der in älterer Zeit üblichen Bronzegüsse treten jetzt allgemein Türen aus starken Eichenbohlen, die durch

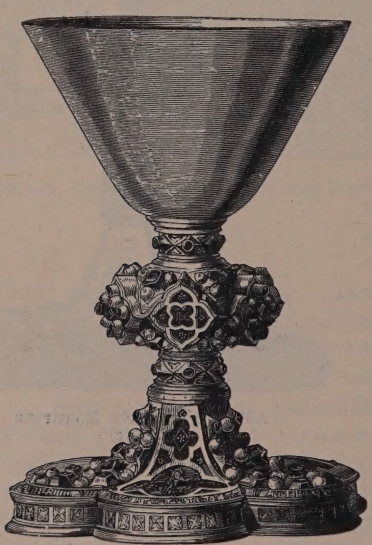


Abb. 479 Gotischer Kelch Klosterneuburg

Abb. 480 Gotischer Türanschlag (Nürtingen)

Fenster aus dem Straßburger Münster (um 1300)
(Nach Kolb, Glasmalereien)

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

Abb. 481 Wandgemälde in der Apsis der Abteikirche zu Brauweiler

kunstvolle Beschläge größere Festigkeit und zugleich ihren Schmuck erhielten (Abb. 480).

Für die deutsche Malerei wurde vor allem wichtig, daß der gotische Stil ihr die ausgedehnteren Wandflächen, auf denen sie sich früher hatte ergehen können, immer mehr entzog. Die große Zukunft, welche der deutschen Wandmalerei[1]) im 13. Jahrhundert zu blühen schien, ging dadurch unwiederbringlich verloren. Gleich allen nordischen Nationen erkauften auch die Deutschen die Einheit des Kunststils auf Jahrhunderte mit der völligen Einbuße der Fähigkeit, in großräumigen Schöpfungen ihre höchsten Ideen mit den Mitteln der Kunst darzustellen, die recht eigentlich zum Ausdruck derselben bestimmt schien. Die Malerei sah sich in den gotischen Kirchengebäuden des Nordens überwiegend auf dekorativen Schmuck und auf das Tafelbild angewiesen und selbst bei den Altarwerken wurde ihr durch die Vorliebe für Schnitzarbeiten das Terrain vielfach beschränkt. Dadurch wurde in Stoffen und Behandlungsweise eine gewisse idyllische Beschränkung, ein überwiegendes Betonen des zarten Empfindungslebens herbeigeführt und der Sinn des darstellenden Künstlers in engen Schranken festgehalten.

Unter den erhaltenen gotischen Wandmalereien sind die der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörigen Gemälde in der Apsis der Kirche zu Brauweiler[2]) hervorzuheben. Noch besitzt der zwischen Heiligen in der Mandorla thronende Christus (Abb. 481) einen Zug erhabener Größe. Aber die Heiligengestalten sind sehr langgestreckt, die Motive der Haltung wie der Gewänder weich, von konventioneller Grazie. Bedeutender erscheinen die durch den Abbruch der Kirche leider untergegangenen und nur in Kopien erhaltenen Wandgemälde der Deutschordenskirche zu Ramersdorf im Siebengebirge. Der dreischiffige Raum war an Wänden wie Decken ganz mit Gemälden bedeckt, die zusammen einen vollständig

[1]) Vgl. das S. 265 Anm. 1 angeführte Werk.
[2]) Vgl. das S. 262 Anm. 1 zitierte Werk von *E. aus'm Weerth.*

Abb. 482 Zug der Seligen Wandgemälde von Ramersdorf

durchgeführten Zyklus ergaben. In der Chornische bildete Gott-Vater, im ersten Gewölbejoch Christus, im zweiten Maria, im dritten der Weltrichter den Mittelpunkt. Auch hier tritt die schlanke, weiche Bildung der Gestalten charakteristisch hervor. Inhaltlich ist der polemische Zug in den Darstellungen des Jüngsten Gerichts von Interesse: die Seligen (Abb. 482), welche unter Führung eines Bischofs von einem Engel der Himmelstür zugeleitet werden, sind ausschließlich Handwerker und Landleute mit den Attributen ihrer Beschäftigung, während in der Schar der Verdammten nur die bevorrechteten Stände vertreten sind, Mönche und Nonnen, Fürsten und feine Damen. Man sieht deutlich, auch die Monumentalmalerei ist bürgerlich geworden nicht bloß durch die Person der Ausführenden, sondern auch ihrer Gesinnung nach. Lehrreich in einer anderen Richtung sind die Malereien an den Chorschranken des Kölner Doms (um 1322) mit Szenen aus dem Leben der Maria, des Petrus und des Papstes Silvester: sie weisen einen nahen Zusammenhang mit der Buchmalerei auf, sowohl durch die Art des Inschriftenfrieses mit Initialen, welcher unter den Hauptdarstellungen entlang läuft, als auch durch die dazwischen eingesprengten Drolerien. Es liegt hier also der umgekehrte Fall vor wie in Peterborough (vgl. S. 412), und diese gegenseitige Beeinflussung der Buch- und Wandmalerei läßt sich auch sonst in Deutschland nachweisen. — Am Oberrhein bieten St. Peter und Paul zu Weißenburg und die Kirche zu Rosenweiler bei Rosheim im Elsaß, ferner der Dom zu Metz, sowie die Krypta des Baseler Münsters mehr oder minder ansehnliche Reste von Wandmalereien des 14. Jahrhunderts, die aber an künstlerischer Bedeutung jene niederrheinischen Denkmäler nicht erreichen. Dasselbe gilt von den Überresten in Schwaben (in Konstanz, Reutlingen, Kirchheim, Ulm, Maulbronn u. a.), wo die kleine, 1380 gestiftete Veitskirche zu Mühlhausen aber wenigstens noch ein anschauliches Gesamtbild malerischer Ausstattung mit biblischen und legendarischen Szenen bewahrt hat, wie dies ähnlich auch die Klosterkirche zu Wienhausen bei Celle bietet. Im

deutschen Nordosten stehen die Gewölbmalereien der Marienkirche zu Kolberg mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament als ein vereinzeltes Beispiel da.

Die Stelle von Wandmalereien ersetzten auch in Deutschland häufig Glasgemälde, und die erhaltenen Reste zeigen, daß sie im ganzen sich dem in Frankreich beobachteten Entwicklungsgange anschließen. Der älteren Manier mit Medaillonfeldern auf Teppichgrund gehören u. a. die Fenster der Elisabethkirche zu Marburg, der Katharinenkirche zu Oppenheim, der Stiftskirche zu Alten-

Abb. 483 Von den Glasgemälden in der Kirche zu Königsfelden

burg bei Köln, der Dionysiuskirche zu Eßlingen an, welche sämtlich noch dem 13. Jahrhundert entstammen. Etwas später, um die Wende zum 14. Jahrhundert, sind die Glasgemälde in den österreichischen Stiftern Klosterneuburg und Heiligenkreuz zu datieren, welche durch geschmackvolle Anwendung der Grisaillemalerei (grau in grau) ausgezeichnet sind und die Bilder österreichischer Markgrafen enthalten. Die Farbenstimmung in den Glasmalereien des entwickelten gotischen Stils ist durch Anwendung der neuen technischen Ausdrucksmittel (vgl. S. 409) lichter und goldiger geworden. Zu den schönsten Beispielen dieses Stils gehören die neun Fenster im Chor von Königsfelden mit der Lebensgeschichte

Abb. 484 Wandgemälde aus „Tristan und Isolde" in Schloß Runkelstein

Christi und Szenen aus der Heiligenlegende (Abb. 483), sowie sechs Fenster im Kloster Kappel in der Schweiz; ferner die Fenster im Chor des Kölner Doms, in den Schiffen der Münster von Straßburg und Freiburg. In Süddeutschland besitzen die Dome von Regensburg und Augsburg, ferner die Marthakirche zu Nürnberg hervorragende Werke aus dieser Epoche; zwei Fenster in St. Sebald sind als Stiftungen der Familien Tucher und Schürstab 1365 und 1379 datiert. Noch reicher, aber auch wesentlich freier und der allmählichen Auflösung des Stils entgegenführend, entfaltete sich die Glasmalerei im 15. Jahrhundert. Die alte feierliche Hoheit und strenge Architektonik wurde unter dem Einfluß der realistischen Tafelmalerei aufgegeben und bildmäßig entwickelte Kompositionen, oft von heiter-weltlichem Charakter, in prachtvollster Farbengebung traten an ihre Stelle. Auch hiefür bieten die Nürnberger Kirchen mit ihren Stiftungen reicher Patrizierfamilien (Tuchersches Fenster 1481, Volkamersches Fenster 1493 in St. Lorenz) die schönsten Beispiele.

Neben der schwärmerischen Religiosität des 14. Jahrhunderts steht unvermittelt seine heitere Lebensfreude, der Hang zu ausschweifenden Lustbarkeiten und üppigem Kleiderprunk. Die schweren Drangsale aber, welche gerade in diesen Zeitläuften die Welt heimsuchten — ununterbrochene Kriegsnot, schwere Pestseuchen und Hungersnöte — erzeugten jene schwermütig-resignierte Stimmung, die bezeichnenderweise jetzt zuerst in allerlei Todesbildern zum Ausdruck kommt. Nach einer in der französischen Dichtung der Zeit verbreiteten Fabel werden — in Deutschland zuerst in der Turmhalle der Kirche zu Badenweiler nachweisbar — drei

Könige in all ihrem Prunk den Gestalten dreier Toten gegenübergestellt, in denen sie und der Beschauer ihr Spiegelbild und ihre Zukunft erblicken. Aus diesem Gedankenkreise heraus sind später die eigentlichen sog. „Totentanzbilder" entwickelt worden, im 15. Jahrhundert ein beliebtes Thema der Wandmalerei, wie u. a. erhaltene Beispiele in den Marienkirchen zu Lübeck und Berlin (1480—1490) erweisen. Aber unbekümmert um solche bange Mahnungen brach die heitere Lebensstimmung der Zeit in den Wandmalereien hervor, die jetzt — häufiger als je zuvor — zum

Abb. 485 Kirchliche Decke in weißer Leinenstickerei (Nach Lessing)

Schmucke profaner Gebäude ausgeführt wurden. Die Haupträume in den Behausungen reicher Ritter und Bürger werden kaum ohne ornamentale und figürliche Bemalung geblieben sein; und wenn begreiflicherweise auch gerade von diesen Werken vieles zerstört ist, so zeigen erhaltene Reste doch zur Genüge, daß die neue Aufgabe der Kunst auch neuen Gewinn brachte. Als das älteste Denkmal gelten uns heute die noch dem 13. Jahrhundert angehörigen Iweinbilder im Hessenhofe zu Schmalkalden,[1]) als das umfangreichste die Malereien auf Schloß Runkelstein[2]) bei Bozen, aus

[1]) *O. Gerland*, Die spätromanischen Wandmalereien im Hessenhofe zu Schmalkalden. Leipzig 1896. Vgl. *P. Weber* in Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. XII. 1902.

[2]) *J. V. Zingerle* und *J. Seelos*, Freskenzyklus des Schlosses Runkelstein bei Bozen. Innsbruck 1859.

Abb. 486 Rücklaken mit phantastischen Tieren (Nach Lessing)

dem Ende des 14. Jahrhunderts, aber zum Teil schon im Auftrage Maximilians I. zwischen 1506 und 1508 restauriert. Die Darstellungen in der oberen offenen Hofhalle mit ihrer Zusammenstellung heidnischer, jüdischer und christlicher Helden, der berühmtesten Könige, Ritter, Liebespaare u. s. w. knüpfen an ähnliche Gestaltenreihen an, wie sie schon in der karolingischen Wandmalerei auftraten (vgl. S. 131). Die Wandgemälde in der unteren Bogenhalle und verschiedenen inneren Räumen sind beliebten Dichtungen der Zeit entnommen, dem „Wigalois", dem „Garel im blühenden Tal", vor allem aber „Tristan und Isolde" nach dem Gedichte Gottfrieds von Straßburg; der Zyklus, in 13 Bilder eingeteilt, schließt mit der Szene, wie Tristan, als Pilger verkleidet, Isolde ans Land trägt und diese darauf das Gottesurteil trügerisch besteht (Abb. 484). Die Malereien, monochrom in grüner Farbe ausgeführt — wie dies „en grisaille" schon bei französischen Miniaturen und den Glasmalereien der Zeit uns begegnet ist — sind durch ungekünstelte, lebendige Erzählung ausgezeichnet. Am selbständigsten durch ihre kecke Schilderung des wirklichen Lebens erscheinen die Tanz-, Jagd- und Turnierbilder im sog. Neithartsaale und die am vollständigsten erhaltenen dekorativen Malereien des Badezimmers. In ähnlicher Weise, teils aus der ritterlichen Dichtung, teils aus dem Leben der Zeit entnommen, sind die Stoffe der Wandbilder im Schlosse Lichtenberg im Vintschgau, Burg Neuhaus in Böhmen (1338), aber auch in vornehmen Bürgerhäusern in Konstanz und Winterthur und im Ehinger Hof zu Ulm (1384).

Auch von den farbig ornamentierten oder mit figürlichen Darstellungen geschmückten Wandteppichen,[1]) für welche jene Malereien nur einen wohlfeileren Ersatz bilden sollten, hat sich noch manches erhalten. Zwar konnte Deutschland mit dem Luxus, der gerade auf diesem Gebiet in Frankreich und Burgund getrieben wurde, nicht im entferntesten wetteifern, seine Wirkereien und Stickereien sind nur ein schwacher Abglanz der umfangreichen Prunkleistungen flandrischer Teppichweber, wie sie namentlich in Arras und Paris zur Blüte gelangten, oder der kostbaren Erzeugnisse englischer und italienischer Stickkunst. Für jene oft ganze Bilderreihen umfassenden Teppiche lieferten angesehene Maler die Entwürfe und künstlerisch geschulte Meister führten sie aus; die deutschen Werke dieser Art sind noch immer zumeist in Klosterwerkstätten entstanden und tragen vorwiegend den Charakter von Dilettantenarbeiten. So hat sich im ehemaligen Nonnenkloster Wienhausen eine ganze Anzahl von Wandteppichen des 14. Jahrhunderts erhalten, die allem Anschein nach auch dort ihren Ursprung haben; sie sind nicht gewirkt, sondern mit der Hand auf grobe Leinwand gestickt, so daß der Grund ganz bedeckt ist, mit beschränkter Farbenwahl in einfacher, kräftiger Flächenwirkung. Neben kirchlichen Stoffen finden sich auch hier weltliche, wie Darstellungen aus der Tristansage (vgl.

[1]) Vgl. das S. 281 Anm. 1 angeführte Werk von *J. Lessing*.

die farbige Tafel), offenbar wieder in Anlehnung an Buchillustrationen. Gleichfalls westfälischen Ursprungs sind einige Decken in weißer Leinenstickerei, von denen sich die schönsten Exemplare in der Wiesenkirche in Soest (Abb. 485) und im Dom zu Xanten erhalten haben, mit sehr geschmackvoller, frühgotischer, noch manche romanische Elemente (vgl. Abb. 327) enthaltender Ornamentik. Während hier noch der Charakter des Flächenschmucks streng gewahrt ist, gehen die deutschen Seidensticker sonst nur allzuoft auf eine bildmäßige Wirkung, ja auf direkten Wetteifer mit getriebener Reliefarbeit aus, wofür das technisch virtuos ausgeführte Rückenkreuz eines Meßgewandes im Breslauer Altertumsmuseum wohl das hervorragendste Beispiel liefert. — Im 15. Jahrhundert scheint die eigentliche Gobelin-

Abb. 487 Hagar in der Wüste
Aus der Weltchronik des Rudolf von Ems in Stuttgart

weberei nach niederländischem Muster auch in Deutschland mehr hervorgetreten zu sein. Der Dom zu Halberstadt, das Germanische Museum (Abb. 486), die Altertumssammlung zu Freiburg i. Br. enthalten manche gute Beispiele.

In der Buchmalerei der Zeit gingen zwei Strömungen nebeneinander her. Die eine stellt sich als die natürliche Fortentwicklung der am Schlusse der vorigen Epoche (vgl. S. 282 f.) bemerkten nationalen Illustrationstechnik dar. Rechtsbücher, Reim- und Weltchroniken, sowie volkstümliche Andachtsbücher bilden ihr Anwendungsgebiet; noch immer herrscht die einfache Federzeichnung vor, die aber durch ausgedehntere Verwendung der Farbe in ihren Ausdrucksmitteln wesentlich bereichert wird. Man begnügt sich oft nicht mehr mit einem leichten Antuschen der derb gezeichneten Umrisse, sondern füllt diese mit sorgfältig aufgetragenen Deckfarben vollständig aus. So erscheinen unter den Illustrationen der oft abgeschriebenen Weltchronik des Rudolf von Ems (Exemplare in St. Gallen, Wolfenbüttel, Stuttgart u. a.) neben den üblichen Feder-

zeichnungen auch Bilder in Deckfarbenmalerei mit teppichartigem Untergrunde (Abb. 487), die aber in der kunstlosen Komposition, der derben, improvisatorischen Art der Zeichnung sich von jenen durchaus nicht unterscheiden; die Tracht, die ganze Schilderungsweise sind die der eigenen Zeit. Noch engere Beziehung zum Leben und Treiben des Tages, wenn auch ohne jede künstlerische Absicht, herrscht in den Rechtsbüchern (Handschriften des „Sachsenspiegel" in Dresden, Oldenburg (1336), Wolfenbüttel, des „Schwabenspiegel" in Brüssel), wo die alleinige Absicht auf Verständlichmachung eines Rechtssatzes die Darstellungen bestimmt. Weit höher aber steht das bedeutendste Werk dieser Richtung, die Bilderchronik der Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. und seines Bruders Balduin im

Abb. 488a Badeszene

Abb. 488b Liebesszene

Aus der Manesseschen Handschrift

Koblenzer Staatsarchiv.[1]) Die Bilder, in leicht mit Wasserfarbe kolorierten Umrissen gezeichnet und nur stellenweise in Deckfarbe ausgeführt, rühren offenbar von einem Augenzeugen der Kaiserfahrt her. Auch sie streben in erster Reihe nach Deutlichkeit, und da es sich auf eigene Anschauung gründet, führt dieses Streben oft zu wirklich ergreifender Schilderung, wie bei der Totenklage der Mannen an der Leiche des Kaisers. Auch eine gewisse Individualisierung, namentlich in den Köpfen Heinrichs und Balduins, läßt sich bemerken. Andererseits bleibt der Maler oft in traditionellen Hilfsmitteln, wie der größeren Körperlänge des Herrn gegenüber dem Diener, und in vollständiger Ratlosigkeit bezüglich der Perspektive und Landschaft stecken.

Ein näheres Verhältnis zur Wirklichkeit erstreben endlich auch die Illustrationen populärer Erbauungsschriften, wie der — später so genannten — „Armen-

[1]) Die Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. im Bilderzyklus des Codex Balduini Trevirensis, hrsg. von der Dir. der preuß. Staatsarchive. Text von Dr. G. Irmer. Berlin 1881.

Vom Tristan-Teppich
im Kloster Wienhausen bei Celle

Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen a. N.

bibel", des „Heilsspiegel", der „Concordantia caritatis" u. a. Ihrem Inhalt nach war diesen Darstellungen, die sich ganz auf der althergebrachten typologischen Zusammenstellung von alt- und neutestamentlichen Vorgängen aufbauten, freilich kein Spielraum gegeben. Aber in der Auffassung, Gestaltung und Beseelung der überlieferten Motive, ferner im Anschluß an Tracht und Sitte der Zeit vermochten die Künstler doch oft eine nicht geringe Selbständigkeit zu entfalten. So bieten insbesondere die Handschriften der „Armenbibel" im Stift St. Florian,[1]) in der Konstanzer Lyzeumsbibliothek[2]) und in München (um 1360), ferner die „Concordantia caritatis" im Kloster Lilienfeld (nach 1350) manches frisch empfundene Bild. Im ganzen lassen diese zahlreich bis weit ins 15. Jahrhundert hinein gefertigten Bilderzyklen einen ununterbrochenen Fortschritt in der realistischen Darstellungsweise erkennen, die gerade ihrer volkstümlichen Beliebtheit wegen Beachtung verdient. Aber auch höher geartete religiöse Bilderwerke, wie die Wellislausbibel[3]) und das Passionale der Prinzessin Kunigunde in Prag (1312), vermochten sich diesem Streben nach feinerer Beseeltheit und Natürlichkeit nicht zu entziehen. Jedenfalls erscheint die Herrschaft des alten traditionellen Stils in ihnen bereits völlig ausgetilgt.

Abb. 489 Bildinitial aus einer Handschrift des 14. Jahrhunderts

Nicht so ganz aus nationalem Boden entsprungen wie diese volkstümlichen Werke, dafür aber an künstlerischer Vollendung ihnen weit überlegen sind auch im 14. Jahrhundert die für die höfischen Kreise bestimmten Handschriftenillustrationen. Genau entsprechend den geistigen Interessen der gebildeten Gesellschaft der Zeit, gehören sie einerseits zu Gedichtsammlungen, andererseits zu Andachtsbüchern für den Privatgebrauch, wie Breviarien u. dgl. Ihre Technik schließt

---

[1]) *A. Camesina* und *G. Heider*, Die Armenbibel im Stifte St. Florian. Wien 1863.

[2]) *Laib* und *Schwarz*, Biblia Pauperum. Nach dem Original herausgeg. Zürich 1867.

[3]) *Wocel*, Welislaws Bilderbibel. (Abhandl. d. k. böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften, VI, 4.) Prag 1871.

sich an das Vorbild der glänzenden französischen Buchmalerei an und läßt auch, wie diese, den allmählichen Übergang von flächenhafter Ausmalung sorgfältigst behandelter Federzeichnung zu einer plastisch modellierenden Gouachemalerei erkennen, die im wesentlichen bereits der gleichzeitigen Tafelmalerei entspricht. — Wohl das älteste der Werke dieser Richtung ist die Weingartener Liederhandschrift in der Landesbibliothek zu Stuttgart,[1]) um 1280 wahrscheinlich in Süddeutschland entstanden. Die 25 Bilder wollen historische Dichterporträts geben, ohne Anspruch auf individuelle Treue, aber mit liebevoller Versenkung in die Mannigfaltigkeit ihrer Beschäftigungen; sie sind teils als Streiter, Kreuzfahrer und Jäger, teils in nachdenklicher Haltung, im Gespräch mit der Geliebten u. s. w. dargestellt. An Umfang und Bedeutung wird die Sammlung übertroffen von der ähnlichen Liederhandschrift der Heidelberger (früher der Pariser) Bibliothek, welche von einer unbegründeten Tradition mit dem Züricher Geschlecht der Manesse in Verbindung gebracht wird.[2]) Sie enthält 140 Bilder von drei verschiedenen, zum Teil von der Weingartener Handschrift abhängigen Künstlern ausgeführt (um 1330). Die Technik ist die gleiche, aber die künstlerische Durchführung steht höher. Ein lebhaftes bewegtes Bild des ritterlichen Lebens in Kampf und Turnier (vgl. die farbige Tafel), in Jagd und Spiel, in höfischer Geselligkeit und schmachtendem Minnewerben entfaltet sich vor unseren Augen; selten fehlen die blondgelockten Frauen, welche dem Kampfspiel zuschauen, zierliche Huldigung empfangen oder auch den Ritter im Bade bedienen (Abb. 488). So treten die ritterlichen Sänger von Kaiser Heinrich VI. und Konradin bis zu Wolfram von Eschenbach und Walther von der Vogelweide fast alle in dieser Bildergalerie

Abb. 490 Aus dem Gebetbuch Eberhards im Bart in der Bibliothek zu Stuttgart

[1]) Herausgegeben vom Literarischen Verein zu Stuttgart 1843.

[2]) *F. X. Kraus*, Die Miniaturen der Manesseschen Liederhandschrift. Straßburg 1887. — *A. Oechelhäuser*, Die Miniaturen der Univers.-Bibl. zu Heidelberg 1887 f.

auf, ohne tieferes Eingehen auf ihre Charakteristik, aber stets mit lebensvoller Anmut geschildert; am sorgsamsten ist freilich immer die Wiedergabe ihrer äußeren Erscheinung, der Waffen und Wappen, der Helmzierden und Banner. „Ein schmeichelnder Liebreiz ist den Formen, Glanz und Kraft den Farben eigen, aber ein leidenschaftlicher Pulsschlag der Empfindung ist nirgends wahrzunehmen.“ Ähnlichen Charakter trägt die Handschrift von Wolframs „Wilhelm von Oranse“ (1334) in Kassel, besonders interessant durch die große Anzahl halbvollendeter Bilder, welche

Abb. 491 Altarbild aus der böhmischen Schule in der Veitskirche zu Mühlhausen a. N.

uns die große künstlerische Überlegenheit des Zeichners über den Illuminator und das ziemlich handwerksmäßige Verfahren des letzteren vor Augen führen.

Den Fortschritt zu der modellierenden, mehr malerischen Behandlung der späteren französischen Buchmalerei vertritt in Deutschland vor allem die Prager Miniatorenschule, die ihre Entstehung dem am französischen Hofe gebildeten Kunstsinn Karls IV. verdankt. Die Ausschmückung der weniger für den König selbst, als für die Männer seiner Umgebung hergestellten Prachtwerke geht nach französischem Muster zumeist von dem Bildinitial (Abb. 489) aus, der eine kleine Figurendarstellung auf gemustertem Teppichgrunde enthält und den Ansatzpunkt

breit ausgesponnenen, oft die ganze Blattseite umziehenden Rankenwerks bildet, das durch eingestreute Medaillons mit Bildern und Wappen und durch Tiergestalten und Drolerien wirkungsvoll belebt wird (Abb. 490). Gerade diese Randbildchen machen die Werke der Prager Buchmaler anziehend, während sie in der Feinheit der Figurenbehandlung hinter den französischen Vorbildern zurückblieben. Bezeichnende Werke dieses Stiles sind das Reisebrevier des kaiserlichen Kanzlers Johann von Neumarkt (um 1360), das Mariale des Arnestus, ersten Erzbischofs von Prag (1344—1366), beide im Böhmischen Museum, sowie das Missale seines Nachfolgers Johann Oczko von Wlaschim (Metropolitanbibliothek). Unter Karls begabtem, aber gewalttätigem und ausschweifendem Sohne Wenzel entstanden wohl noch eine Reihe prachtvoller Arbeiten, wie der Wilhelm von Oranse (1387) in der Ambraser Sammlung und vor allem die für den Kaiser angefertigte deutsche Bibelübersetzung (Wiener Hofbibliothek), aber die derbere Empfindung, der Mangel an Gediegenheit der Zeichnung und Feinheit der Farbe verraten ein Sinken des höfischen Geschmacks; seltsam berührt auch die Vorliebe für Darstellungen aus Wenzels intimstem Liebesleben in den Drolerien selbst der Bibelillustration. — Gleichzeitig mit der Prager Miniatorenschule blühte die Buchmalerei am Hofe zu Wien, deren hervorragendste Denkmäler das Evangeliar des *Johann von Troppau* für Erzherzog Albrecht II. von Österreich (1368) und die deutsche Übersetzung von Durandi Rationale (beide in der Wiener Hofbibliothek) sind; sie gehören durch den Ernst künstlerischer Gesinnung und das hohe Maß des Könnens zu den bedeutendsten Erzeugnissen der deutschen Buchmalerei. — Auch einige rheinische Werke, wie das Gebetbuch des Trierer Erzbischofs Kuno von Falkenstein (1360—1388) im Trierer Domschatz und aus späterer Zeit (1415) das Gebetbuch der Herzogin

Abb. 492. Madonna mit der Wickenblüte
Im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln

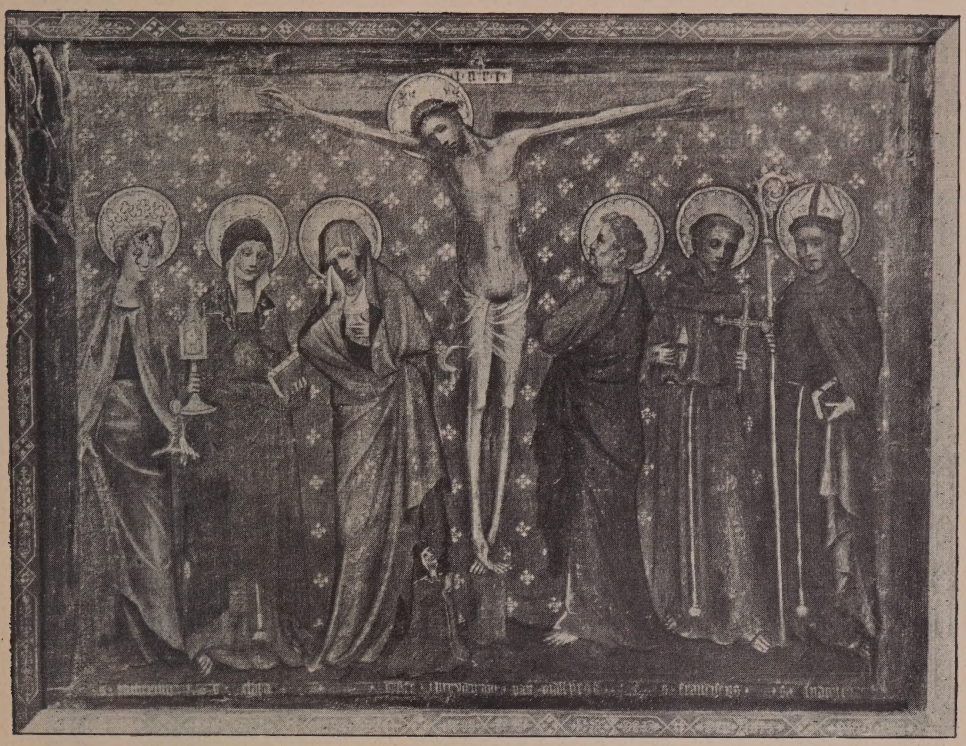


Abb. 493 Der Crucifixus mit Maria, Johannes und vier Heiligen
Votivbild im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln

Maria von Geldern (im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin) sind hier zu nennen. Bereits dem Ausgang des 15. Jahrhunderts gehört das Gebetbuch Eberhards im Bart in der Stuttgarter Bibliothek an (vgl. Abb. 490), das bei Übereinstimmung in der allgemeinen Verzierungsart deutlich bereits den Einfluß des Realismus in den Einzeldarstellungen erkennen läßt.

Prag wurde durch Karl IV. für einige Jahrzehnte nicht bloß ein Mittelpunkt der Buchmalerei, in erster Reihe standen vielmehr dem Herrscher seine umfangreichen Bauten, und für ihre Ausschmückung berief er Künstler aus aller Herren Ländern. So bildete sich schon um 1348 die Prager „Malerzeche", die älteste nachweisbare Zunftgenossenschaft von Malern.[1]) Die bunte Zusammensetzung der vom Kaiser beschäftigten Künstlerschar kommt zunächst in den um 1370 entstandenen Malereien im Kreuzgang des Emmausklosters zu Prag[2]) zum Ausdruck, die ein Gemisch aus italienischen, besonders sienesischen, und deutschen Stilelementen charakterisiert. Einheitlicher erscheinen die Wandgemälde auf der etwa gleichzeitigen Burg Karlstein[3]) (vgl. S. 374). Die Tätigkeit zweier auch sonst vom Kaiser viel begünstigter Maler, *Nikolaus Wurmser* und *Theodorich von Prag*, wird

[1]) *Pangerl* und *Woltmann*, Das Buch der Malerzeche in Prag. Quellenschr. z. Kunstg. XIII. Wien 1878.

[2]) *J. Neuwirth*, Die Wandgemälde im Kreuzgange des Emmausklosters zu Prag. Prag 1897.

[3]) *J. Neuwirth*, Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Prag 1896.

uns hier ausdrücklich bezeugt — jener also ein Vertreter der älteren rheinischen Schule, dieser ein Landesgeborener. Der schlechte Erhaltungszustand der meisten Malereien beschränkt die Möglichkeit der Vergleichung, doch glaubt man wenigstens die Wandgemälde in der Marienkapelle dem *Nikolaus*, die in die Wände eingelassenen 133 Holztafelbilder der Kreuzkapelle, mit Halbfiguren von Aposteln, Kirchenlehren und Heiligen, dem *Theodorich* zuschreiben zu dürfen. Von dem weichen, rundlichen Idealkopf des Meisters Nikolaus, den auch manche Madonnenbilder aus böhmischen Kirchen (Hohenfurt, Krumau, jetzt im Rudolfinum zu Prag) aufweisen, unterscheiden sich die Gestalten des Theodorich charakteristisch durch kräftigere Formen der leicht an den slawischen Typus anklingenden realistischen Physiognomien, bei noch unentwickeltem und unsicherem Körperbau. Seine Apostel und Kirchenväter — zwei davon, die Heiligen Ambrosius und Augustinus, jetzt in der Gemäldegalerie zu Wien — erscheinen bei aller Derbheit nicht ohne geistige Belebung. Den allgemeinen Typus seiner Kunst und seiner Schule, deren Tätigkeit und Einfluß offenbar auch nach den benachbarten Ländern, insbesondere Schlesien und Süddeutschland, übergriff, repräsentieren gut das Votivbild des Bischofs Oczko im Rudolfinum zu Prag und das Altarbild von 1385 in der von böhmischen Künstlern erbauten und ausgestatteten Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar (Abb. 491).

Abb. 494 Linker Flügel vom Kölner Dombild des Stephan Lochner

Die Prager Schule, durch den Kunstsinn eines mächtigen Herrschers ins Leben gerufen und von ausländischen, französischen wie italienischen Künstlern — denen sie sogar ihr Bestes zu verdanken scheint — mannigfach beeinflußt, hatte nur eine vorübergehende Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Malerei. Eine um so tiefere und nachhaltigere Wirkung ging von den Malerschulen von Köln und Nürnberg aus. Das „goldene Köln", von jeher ein Mittelpunkt des deutschen Kulturlebens, damals durch Handel und Gewerbe reicher und mächtiger als je zuvor, wurde in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts der wichtigste Ausgangspunkt einer geistigen Bewegung, der

Mystik,[1]) die ein neues, tieferes und innigeres Verhältnis des einzelnen zu Gott anzubahnen strebte, als das offizielle Kirchentum zu bieten schien. Nicht bloß in Fasten und Beten, sondern in völliger Hingabe der Seele, in einem „tugendlichen, göttlichen Schauen" beruht das Heil — so lehrten Albertus Magnus, Meister Eckhardt, Johann Tauler und andere „Gottesfreunde". Der Kunst, vornehmlich der Malerei, standen sie freundlich gegenüber; sie empfahlen, „allezeit gute Bilder um sich zu haben, durch welche das Herz zu Gott entzündet werde". —

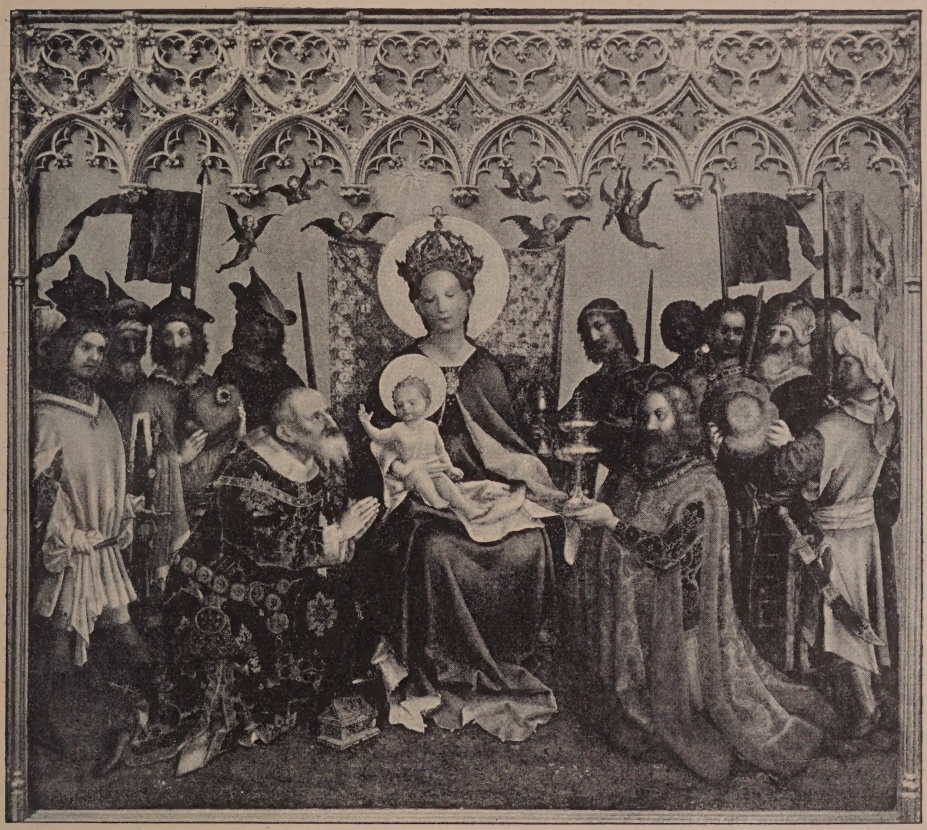


Abb. 495 Mitteltafel des Kölner Dombildes von Stephan Lochner

Die Blüte der kölnischen Malerei ist durch die Mystik nicht hervorgerufen, aber die Werke der Maler bringen die Zartheit der Empfindung, die Glut schwärmerischer Hingebung, welche in den Schriften der Mystiker walten, zu vollendetem Ausdruck. Die Werke der kölnischen Wand-, Buch- und Tafelmalerei aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, wie die Reste von Wandgemälden aus dem Rathaussaale und ein Triptychon mit der Kreuzigung Christi im Museum, ferner die Miniaturen des Rennenbergschen Missale (1357) in der Dombibliothek zeigen den älteren gotischen Stil in hoher Vollendung; ihnen gesellt sich, durch eine neuerliche Restauration von irreführenden älteren Übermalungen befreit, als wichtiges Hauptwerk der aus dem Klarenkloster stammende große Flügelaltar

[1]) *E. Hintze*, Der Einfluß der Mystiker auf die ältere Kölner Malerschule. Breslau 1901.

im Dom, und auch Tafelgemälde wie die Madonna mit der Wickenblüte (Abb. 492) im Kölner Museum, die hl. Veronika mit dem Schweißtuch Christi in der Münchener Pinakothek, die Madonna mit der Erbsenblüte im Germanischen Museum wird man hier anreihen dürfen, obwohl sie zum Teil, dank der unkritischen „Verschönerungs"wut des früheren 19. Jahrhunderts, als die Romantiker zuerst wieder die alte deutsche Kunst entdeckten, durch Verputzen und Übermalen in ihrer Gesamterscheinung arg geschädigt worden sind. Als führender Meister dieser Epoche, dem man neuerdings besonders die Wandbilder aus dem Rathause und die Malereien des Klarenaltars zuweist, darf vielleicht jener *Wilhelm von Herle* gelten, der 1358—1372 in Köln nachweisbar ist und von einem gleichzeitigen Chronisten als „der beste Maler in deutschen Landen" gerühmt wird; sein Nachfolger als vielbeschäftigter und angesehener Meister in Köln war der bis gegen 1418 tätige *Hermann Winrich* von Wesel.

Die Gemälde der kölnischen Schule[1]) sind in dieser Epoche ausschließlich Altarwerke oder kleinere Tafelbilder, und die Tafelmalerei ist durch sie recht eigentlich zur wichtigsten Gattung des malerischen Schaffens erhoben worden. Von goldenem Grund, der oft ein gepunztes zartes Randmuster erhält und durch die gotischen Architekturformen der Einfassung gegliedert wird, heben sich die in zarten Farben leuchtenden Gestalten ab, ebenso wie die einzelnen Bäume und Felsen, welche diesem Stil als Andeutungen des landschaftlichen Hintergrundes genügen. Von einem Bemühen um Darstellung des räumlichen Schauplatzes, um perspektivisch richtige Darstellung auch des Körpers überhaupt ist keine Rede; die Gestalten stehen, wie in den alten Mosaiken und Emailmalereien, noch immer als farbige Fläche auf dem Goldgrunde. Ein eigenartiges Schönheitsideal charakterisiert namentlich die weiblichen Gestalten: zart, schmächtig, fast schulternlos ist der Körper, in sanftfließende Gewandung gehüllt; die Hände, weiß und schmal, mit zerbrechlichen Fingern, kaum tauglich, eine Blume oder einen Gewandzipfel zu halten. Aber den Eindruck beherrscht ganz das von Holdseligkeit verklärte Antlitz mit den sanftblickenden Augen, dem blühend-zarten Inkarnat der Wangen, dem in blonden Wellen die Stirn umgebenden Haar. Demut und fromme Hingebung sprechen sich darin aus, aber auch die sonnige Heiterkeit unschuldigen Seelenglückes. Leidenschaftlichere Empfindungen, Schmerz und Trauer auszudrücken, bleibt dieser Malerei noch versagt. In der Darstellung der Kreuzigung (Abb. 493) kommt sie nicht über ein stilles Betrübtsein hinaus; bewegtere und figurenreiche Kompositionen sind überhaupt nicht ihre Sache; sie liebt wenige, ruhig zueinander geordnete Gestalten. Aber die idyllische Anmut der Kindheitsgeschichte Christi (am Klarenaltar) ist kaum jemals mit so persönlicher Empfindung dargestellt worden.

Wenn im Verlaufe der reichen Tätigkeit, welche die an den Meister des Klarenaltars anschließende Schule entfaltet, figurenreiche und in Einzelheiten bereits mit fortgeschrittener Charakteristik behandelte Kompositionen entstehen, wie die Kreuzigung der Sammlung Clemens in Aachen, heben sich die vorderen Figuren noch immer von einem ganz allgemein behandelten Felsterrain, die hinten stehenden Figuren vom goldenen Grunde ab. Wie ein erstes Anzeichen eines neuen Naturgefühls berührt es dagegen, wenn in der reizenden Darstellung der Madonna im Paradiesgärtlein, die mit ihrer anmutigen Schilderung der sittigen, gleichsam den Hofstaat der himmlischen Königin bildenden Jungfrauen und Jünglinge so ganz aus dem poetisch-idyllischen Geiste der Kölner Schule heraus erfunden

---

[1]) *L. Scheibler* und *C. Aldenhoven*, Geschichte der Kölner Malerschule mit 100 Lichtdrucktafeln. Lübeck 1902. — Über den Klarenaltar vgl. *Ed. Firmenich-Richartz* in Zeitschr. f. christl. Kunst XXI (1908), über die Wicken-Madonna *derselbe* in Monatshefte f. Kunstwissensch. II, 1909.

Abb. 496 Madonna im Rosenhag im Museum zu Köln Von Stephan Lochner

ist (Städtisches Museum zu Frankfurt), nicht bloß eine ausführliche, perspektivisch gedachte Schilderung des Gartens mit seinen Blumen und Sträuchern und der Umfassungsmauer gegeben ist, sondern auch der Grund dahinter die blaue Himmelsfarbe erhalten hat.

Früher als die Kölner selbst, von denen sie andererseits stark abhängig sind, haben die westfälischen Maler das Landschaftliche und Architektonische in ihren Schöpfungen betont. Der alten Schule von Soest (vgl. S. 285), die aber erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts eine greifbare Künstler-

persönlichkeit, Meister *Konrad*, aufzuweisen hat, stellte sich seit der Mitte des 14. Jahrhunderts die Mindener Schule zur Seite; aus ihr ist jener Meister *Bertram* hervorgegangen, der von 1367—1389 im Amt der vereinigten Glaser und Maler zu Hamburg nachweisbar ist und ebendort 1410 ein Testament errichtete.[1]) Sein Hauptwerk ist der 1379 für die Peterskirche in Hamburg gearbeitete, später nach Grabow in Mecklenburg verschlagene und von dort wieder für die Hamburger Kunsthalle zurückgewonnene Hochaltar mit geschnitzten Figurenreihen zu Seiten der Kreuzigungsgruppe im Innern des Schreins, mit gemalten Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament auf den Außenflügeln. Die „körperlosen", aber ausdrucksvoll bewegten und große individuelle Köpfe tragenden Gestalten, die ungelenken, aber anschaulich empfundenen Kompositionen auf schimmerndem Goldgrunde sind ungemein bezeichnend für das Ringen zwischen Altem und Neuem in der Kunst dieses Meisters, der als Bildschnitzer und Maler gleichmäßig tätig war. Er ist zugleich, auch durch andere Werke, wie der Altar aus Buxtehude im Hamburger Museum, der Laienaltar in der Kirche zu Doberan der wichtigste Repräsentant der umfassenden Einwirkung, die offenbar gerade von der westfälischen Kunst auf den Norden und Nordosten Deutschlands ausgeübt worden ist.

Auch über die kölnische Schule, welche in ihren geringeren Leistungen bald in eine der ganzen Richtung naheliegende Affektation und Sentimentalität verfallen war, brach der Geist der neuen Zeit herein. Das lehren uns die Werke eines Malers, der etwa ein halbes Jahrhundert nach *Hermann Winrich* schuf, *Stephan Lochners*. Er stammt vom Oberrhein und ist erst seit 1442 in Köln nachweisbar, wo er 1451/52 starb. Also wird auch sein Hauptwerk, das „Kölner Dombild", nicht vor dem fünften Jahrzehnt entstanden sein. Es ist als Altar für die Rathauskapelle gemalt und erst im 19. Jahrhundert in eine der Chorkapellen des Doms übertragen worden. Die Haupttafel (Abb. 495) zeigt die Anbetung der drei Könige als feierliche Zeremonie mit der in der Mitte thronenden Madonna; daran schließen sich auf den Flügeln die beiden Hauptheiligen der Stadt, St. Gereon und St. Ursula, mit ihrem Gefolge (Abb. 494); die Außenseiten der Flügel enthalten die Verkündigung. Am fortgeschrittensten erscheint eigentlich diese Verkündigungsszene: sie geht in einem fast getreu der Wirklichkeit nachgebildeten Gemache vor sich, man sieht die Dielen und die Holzdecke in richtiger Perspektive, aber der ganze hintere Teil des Zimmers ist durch einen ausgespannten Vorhang verdeckt. Auf den Innenbildern herrscht unbestritten der reine Goldgrund; es ist wohl ein Stück Erdboden mit Rasen und Blumen angegeben, aber ein wirklicher Raum soll nicht dargestellt werden; nur die vorn stehenden Figuren sind gruppiert, die Hauptpersonen, wie die knienden Könige und die beiden Heiligen, auch durch überragende Körpergröße ausgezeichnet. So waltet noch im wesentlichen bestimmend der mittelalterliche Idealstil. Die Frauenköpfe zeigen überwiegend die altkölnische Holdseligkeit, wenn auch der Typus ein etwas vollerer geworden ist; unter den Männern finden sich einige ernste, kräftige Gestalten neben seraphisch zarten Erscheinungen; die Bewegungen, namentlich der Beine, sind noch ziemlich schematisch. Im ganzen aber herrscht doch ein lebhafterer Natursinn und eine ausgesprochene Weltfreude, die sich am entschiedensten in der Liebe zu erkennen gibt, mit welcher die kostbare Modetracht der Ritter und Jungfrauen behandelt ist; sie strahlt im Glanze des Goldes und der Farben, die Faltenzüge sind nicht mehr so konventionell wie früher. So mischt sich ein starker Zug von Beobachtung der Wirklichkeit in die Strenge des alten Stils. Als Vorstufen zu diesem Werke mag man die Madonna mit dem Veilchen im Erzbischöflichen Museum und die Madonna im Rosenhag (Abb. 496) betrachten, in denen noch

[1]) *A. Lichtwark*, Meister Bertram. Hamburg 1905.

Abb. 497 Darstellung im Tempel Darmstadt

die poetisch-idyllische Stimmung vorwaltet. Entzückende Engelchen umgeben musizierend und anbetend die fürstlich geschmückte Jungfrau mit dem Kinde. Dem Dombild ganze nahe steht die 1447 datierte Darbringung Christi im Tempel (Darmstädter Galerie); durch eine Prozession kerzentragender Kinder und die leis humoristische Gestalt Josephs, der in seiner Tasche das Geld zusammensucht, ist hier ein bewegterer Zug in die Komposition gebracht (Abb. 497).

Stephan Lochner bezeichnet die Übergangsepoche in der Kölner Malerschule; er gehört im Kerne seines Wesens noch dem Mittelalter an, dessen Kunstideal in seinem Rathausaltar noch einmal einen glänzenden und hinreißenden Ausdruck gefunden hat. Die auf ihn folgende, zum Teil auch schon die gleichzeitige Generation von Malern gab sich weit rückhaltloser dem Einfluß der ausgesprochen realistischen Kunst hin, welche von Flandern aus den Rhein aufwärts in Deutschland vordrang und bald allerorten einen völligen Umschwung in der Malerei hervorrief, dessen Betrachtung nicht mehr der Kunstgeschichte des Mittelalters angehört.

Am günstigsten lagen die Vorbedingungen für diese neue, mit offenem Blick der Wirklichkeit und dem Leben zugewandte Kunst in der dritten großen Malerschule, welche bereits das 14. Jahrhundert blühen sah, der Nürnberger.[1]) Sie erwuchs unter anderen Verhältnissen als die Kölner Schule, der sie an Bedeutung für die geschichtliche Entwicklung deutscher Kunst bald gleichkommen sollte. Nürnberg war im Vergleich zu Köln eine junge Stadt, nicht auf jahrhundertlanger Tradition baute sich hier die Kunsttätigkeit auf und sie blieb demgemäß den Strömungen der Zeit, dem Wechsel des Geschmacks allzeit leichter unterworfen. Architektur und Plastik nahmen in der aufstrebenden Stadt die erste Stelle ein, und schon in den

Abb. 498 Imhofsches Altarwerk in der Lorenzkirche zu Nürnberg von Meister Berthold

Werken der Bildhauer haben wir eine Neigung zu Natürlichkeit und Einfachheit bemerken können, die sie einigermaßen von der Überschwenglichkeit des allgemeinen gotischen Stils unterscheidet (vgl. S. 417). Gering und unbedeutend sind die Reste der Nürnberger Malerei aus dem 14. Jahrhundert, das bedeutendste darunter wohl ein Christus als Schmerzensmann im Kloster zu Heilsbronn. Erst seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts scheint die Malkunst in Nürnberg einen Aufschwung genommen zu haben, zunächst unter Anregung durch die benachbarte böhmische Schule. Wenigstens der bedeutendste Maler dieses Zeitraums, Meister *Berthold*, läßt sich kaum ohne Zusammenhang mit der böhmischen Kunst denken. Seine Werke — worunter der sog. Deichslersche Altar im Berliner Museum das früheste, das Imhofsche Altarwerk in der Lorenzkirche zu Nürnberg (Abb. 498) das bekannteste sind — zeigen dieselben unentwickelten, kurzen Gestalten, dieselben schmalen Gesichter mit der feinen langen Nase und den scharfgezogenen Augenbrauen, seine Madonnen auch dasselbe Arrangement des feingefältel-

[1]) *H. Thode*, Die Malerschule von Nürnberg. Frankfurt a. M. 1891.

ten weißen Kopftuches wie zahlreiche Gemälde der böhmischen Kunst, und auch von dem italienischen Formenideal, das für jene vielfach bestimmend war, mag ein letzter Rest in ihnen noch fühlbar werden. Feierliche Ruhe und Würde bleibt ihnen bei aller Innigkeit des Gefühlsausdrucks eigen; von dem übertrieben Zarten und Süßen hält sich die Nürnberger Schule mehr als jede andere fern. Neben Meister *Berthold*, dessen datierbare Gemälde etwa den Zeitraum von 1420—1440 umfassen, treten als bedeutende Künstlerindividualitäten hervor der *Meister des Wolfgangsaltars* in St. Lorenz und der *Meister des Tucherschen Altars* in der Frauenkirche (um 1450). Während ersterer die holde Unschuld und Reinheit mittelalterlichen Kunstempfindens noch einmal mit aller Anziehungskraft in seinen Gemälden zur Geltung bringt — ein schöner Flügelaltar mit der Himmelfahrt Mariä im Breslauer Museum muß besonders erwähnt werden —, ringt in den Werken des zweitgenannten Meisters bereits ein leidenschaftlicheres Empfinden nach Ausdruck, das die idealen Formen des bisherigen Stils verschmäht und in dem Streben nach unmittelbarer Naturnachahmung sein Genügen sucht. Weit ungestümer und energischer als der schönheitsselige Stephan Lochner drängt dieser Nürnberger Meister nach einem neuen Ideal; noch sind seine Gestalten plump und häßlich, ganz eingehüllt in dicke, grobe Gewänder, aber eine ergreifende Wahrheit der Empfindung drückt sich in ihren kräftigen Zügen, ihrer lebhaften Gebärdensprache aus. Trotz Goldgrund und anderen Äußerlichkeiten ist der alte Kunststil in diesen Gemälden innerlich bereits überwunden. Mit dem Häßlichen beginnt, wie später so oft in der Kunstgeschichte, die Wahrheit ihre befreiende Tat.

Italien [1])

Die bildende Kunst dieser Epoche in Italien stand zur Architektur in einem weit weniger engen Abhängigkeitsverhältnis, als dies in den nördlichen Ländern der Fall war. Daraus ergibt sich für die Plastik, daß hier jene handwerkliche Massenproduktion fehlt, die anderwärts den Eindruck des bildnerischen Schaffens trübt; wo die Plastik sich mit der Architektur verband, geschah es in mehr zwangloser Weise nach einem überwiegend malerischen Gesetze der Anordnung. Der Malerei aber blieben im Organismus des italienischen Kirchenbaues ganz andere Flächen verfügbar als in den Ländern der strengen Gotik, und sie gewann gerade in den Jahrhunderten, welche sie anderwärts immer mehr auf das Tafelbild einschränkten, hier erst jene volle Entwicklung als Monumentalkunst, die ihr auch späterhin so große Überlegenheit über die nordische Malerei sichern sollte. Bei diesem günstigeren Verhältnis der drei Künste untereinander vermochten einzelne große Persönlichkeiten, die auf verschiedenen Gebieten des Schaffens tätig waren, auch der gesamten Kunst des Zeitalters ihren Stempel aufzuprägen. Und so steht die italienische Gotik vornehmlich unter dem Zeichen *Giovanni Pisanos*, des Bildhauers und Baumeisters (vgl. S. 389), und *Giottos*, des Malers, dessen Campanile zu Florenz (vgl. S. 387) nicht minder seinen Ruhm als Architekt und Bildhauer verkündet.

Giovanni Pisanos [2]) (ca. 1250—1320) Hauptwerk ist die 1301 vollendete Kanzel in S. Andrea zu Pistoja (Abb. 499). Sie rückt durch ihre äußere Ähnlichkeit mit dem Hauptwerk seines Vaters im Baptisterium zu Pisa den Gegensatz zwischen diesen beiden Künstlern, der zugleich die Scheidung zweier Stilepochen bedeutete, in volles Licht. Der Aufbau gleicht dem älteren Werk bis auf die etwas reichere Ausstattung mit Figuren und die mehr zugespitzte Form der Tragebögen. Auch die

---

[1]) *A. Venturi*, Storia dell' arte italiana, Bd. IV/V. Mailand 1905/1907.

[2]) *M. Sauerlandt*, Die Bildwerke des Giovanni Pisano. Düsseldorf 1904. Vgl. *L. Justi* im Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen, XXIV.

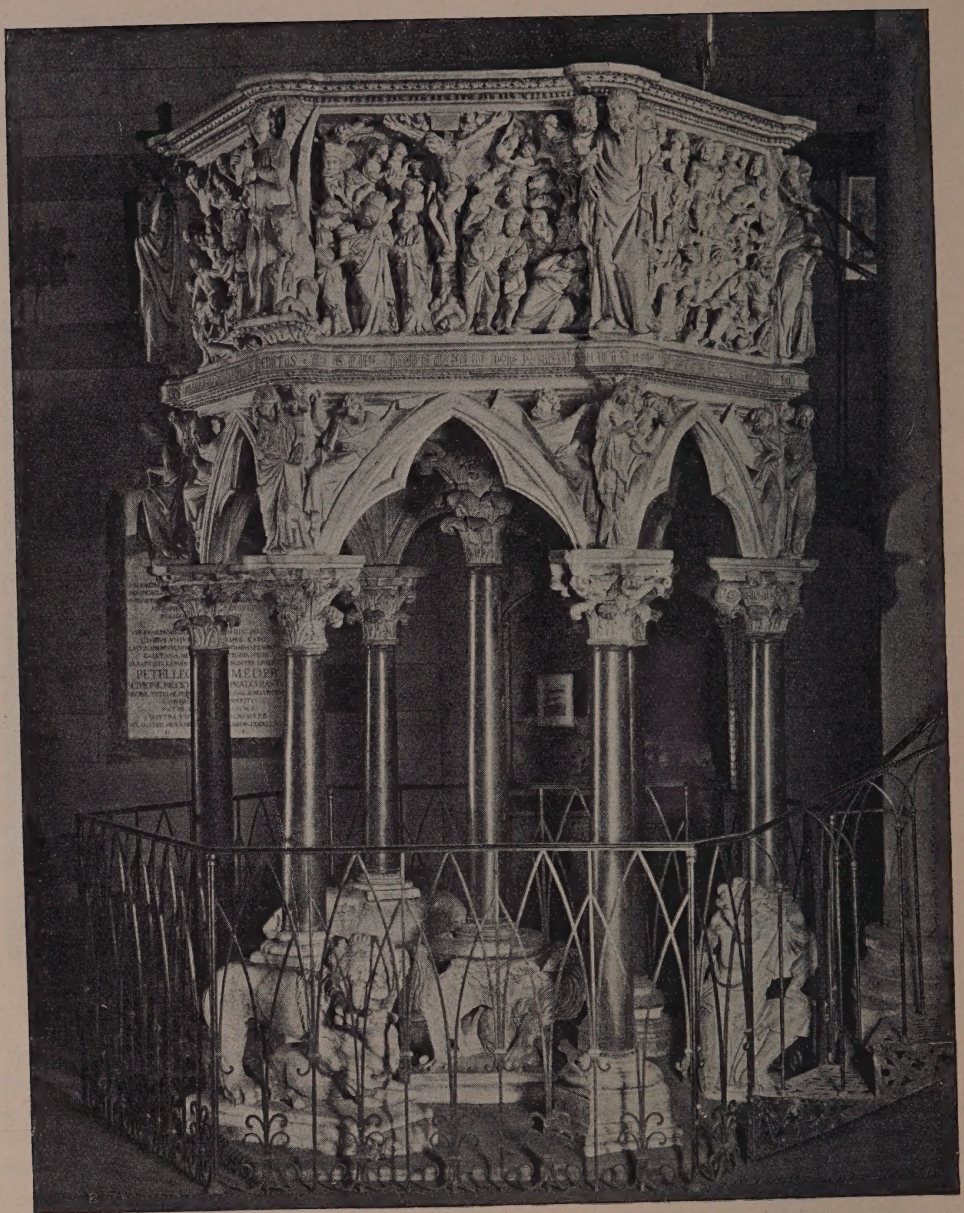


Abb. 499 Marmorkanzel in S. Andrea zu Pistoja von Giovanni Pisano

Auswahl der Szenen für die Reliefs stimmt überein, nur ist — charakteristischerweise — an Stelle der „Darbringung im Tempel" die dramatisch bewegte Darstellung des „bethlehemitischen Kindermords" getreten. Denn Giovanni Pisano sucht den Ausdruck der Leidenschaft, dem sein Vater noch mit kühler Erwägung des für die plastische Schönheit förderlichen Maßes aus dem Wege ging. Er ist eine Natur von genialer Tiefe und Stärke des Empfindungslebens und teilt seinen Gestalten davon mit, so daß auch jene so oft dargestellten Vorgänge aus der Geschichte Christi

in seiner Auffassung überraschend neu erscheinen. Das zeremonielle, an das klassisch-antike Vorbild gebundene Wesen in der Kunst Niccolos ist aus seinen Schöpfungen völlig entschwunden. Seine Madonna ist ganz Mutter, die zärtlich ihr Neugeborenes betrachtet oder erschauernd die demütige Verehrung der fremden Weisen empfängt; sein Christus hängt nicht wie ein Heros, sondern wirklich als ein Jammerbild am Kreuze (vgl. Abb. 499), und der Schmerz der Mutter ist ergreifender und pathetischer kaum je zuvor dargestellt worden. In dem Übermaß solchen Strebens nach Ausdruck und Bewegung erscheinen dann freilich seine Kompositionen oft gedrängt, überfüllt — wie schon an der Kanzel zu Siena — und die natürlichen Gesetze des Reliefstils werden zugunsten einer ganz malerischen Anordnung vergessen. Aber die vornehme Größe seiner Gestaltenbildung tritt zum Teil schon in den Eckfiguren zwischen den Reliefs, wie dem schönen Engel der Gruppe der Evangelistensymbole (Abb. 500), noch bedeutsamer in den Gestalten der Sibyllen an den unteren Ecken des Aufbaus (Abb. 501) in die Erscheinung. Der Ausdruck großartiger Erregtheit in Verbindung mit dem Adel der Form hat hier schon oft die Erinnerung an Michelangelos spätere Gestaltung desselben Themas wachgerufen. — Noch leidenschaftlicher und heftiger bewegt, aber in der Ausführung flüchtiger sind die Reliefs der Kanzel aus dem Dom zu Pisa (1303—1311), die sich jetzt auseinandergenommen im Museo civico befinden; der Aufbau freilich hatte nie die überladene Form wie in dem ebendort befindlichen Modell, sondern schloß sich im ganzen dem früheren Werk an. Dazwischen schiebt sich (von 1284—1295) die Dekoration der prachtvollen Domfassade von Siena, an der eine ganze Reihe überlebensgroßer Marmorbilder von Propheten, Philosophen und Sibyllen auf seine Hand, zum mindesten auf seine Entwürfe zurückgehen. Von anderen Einzelstatuen Giovannis ragen vor allem seine Madonnen hervor, die Schönheit und Größe der Form mit innigem Empfindungsausdruck vereinigen. Die Statuen über der Tür des Baptisteriums und im Camposanto zu Pisa, die Elfenbeinstatuette in der Sakristei des Doms daselbst, ferner die Madonnen im Dom zu Prato, in der Scrovegni-Kapelle zu Padua (Abb. 502), in den Museen zu Berlin und Turin

Abb. 500 Eckgruppe von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja

Abb. 501 Eckfigur (Sibylle)
Von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoja

können als eigenhändige Werke des Meisters gelten.

Giovanni Pisano war der einflußreichste Künstler seiner Zeit. Eine ausgebreitete Tätigkeit in ganz Mittel- und Oberitalien — u. a. 1278—1283 als Erbauer des Camposanto in Pisa, seit 1290 als Dombaumeister in Siena, nach 1303 als Architekt und Bildhauer der Scrovegni-Kapelle in Padua — bezeugt den allgemeinen Ruhm, den er genoß, und brachte seine Kunst überall zu tiefer Nachwirkung. Eine besonders zahlreiche Gruppe von Künstlern schließt sich, außer in Pisa und Florenz, an ihn in Siena an. Der bedeutendste darunter ist *Tino da Camaino* († 1339), der hauptsächlich als Grabbildner in Pisa, Florenz und Neapel tätig war. Die Grabfigur Kaiser Heinrichs VII. im Camposanto zu Pisa sowie Grabmäler in Florenz, Siena und Neapel lassen ihn als einen vielbeschäftigten und einflußreichen Künstler erkennen; sein Hauptwerk sind die lebendig erzählten Reliefs aus dem Leben der hl. Katharina in der Kirche S. Chiara zu Neapel. Die übrige sienesische Schule, gleichfalls hauptsächlich in der Grabplastik tätig, ergab sich bald einer weichlichen, unmonumentalen Haltung. Das reiche Grabmal des Bischofs Tarlati im Dom zu Arezzo (1330), mit unzähligen kleinen Reliefs von puppenhafter Zierlichkeit, kennzeichnet wohl am besten diese Richtung der sienesischen Plastik. — Aus Siena stammte auch *Lorenzo Maitani*, der Meister der Domfassade von Orvieto (vgl. Abb. 444), die unter seiner Leitung 1310—1321 etwa bis zur Galerie vollendet wurde. Auch der eigenartige Reliefschmuck der Fassade, der sich teppichartig um die Pfeiler zwischen den Portalen ausspannt, muß auf Maitanis Entwurf zurückgeführt werden, obwohl sicher mehrere Hände daran gearbeitet haben. Die äußeren Pfeiler mit der Schöpfungsgeschichte (Abb. 503) und dem Jüngsten Gericht unterscheiden sich durch die naturalistische Bildung des aufsteigenden Rankenwerks, durch die eigenartig schlanken Typen und die Schönheit der Komposition merkbar von den Reliefs der beiden mittleren Pfeiler, welche in runden, von stilisierten Blattranken umgebenen Feldern die Könige und Richter Israels und Szenen aus der Kindheitsgeschichte Christi enthalten. Der ganze Reichtum der bildnerischen Ausschmückung hat ja nur in französischen Kathedralfassaden eine Analogie, weicht aber doch wieder durch die ganz malerische, aller architektonischen Gliederung spottende Art der Anordnung davon ab. Es fällt schwer, zu glauben, daß gerade ein Architekt dies Werk geschaffen haben sollte, obwohl schon die früheste uns erhaltene Bauzeichnung der Orvietaner Fassade auch eine Andeutung des Skulpturenschmuckes gibt. Doch entspricht die neben

hohem Gefühl für Formenschönheit auftretende etwas weichliche Anmut wohl einem Grundzuge der sienesischen Plastik, von dem sie sich erst im folgenden Jahrhundert befreite.

Andrea[1]) di Ugolino da Pontedera, der dritte Hauptmeister der Pisaner Schule, nannte sich *Pisano*, um seines Lehrers Giovanni willen, mit dem er aber nicht verwandt war. Auch hat sich in Pisa von seinen Werken nichts erhalten, diese führen uns vielmehr nach Florenz, dessen Plastik durch *Andrea Pisano* zuerst sich gleichbedeutend neben die der älteren Rivalin zu stellen vermochte. Die Bronzetür des Baptisteriums mit Reliefs aus der Geschichte des Stadtpatrons Johannes des Täufers ist Andreas Hauptwerk; er führte es 1330—1336 aus und erneuerte damit zugleich unter Mitwirkung eines offenbar byzantinisch geschulten Bronzegießers aus Venedig die seit mehr als hundert Jahren in Italien der Vergessenheit anheimgefallene Kunst der Erzplastik. Sein Werk ist ein Muster strengen Stilgefühls und eines auf der Grundlage natürlichen Schönheitsempfindens fein durchgebildeten Geschmacks. Die beiden Türflügel zerfallen in sieben Reihen von je zwei Kassetten, in die wieder ein innerer Rahmen von der ungefähren Form eines gotischen Vierpasses hineingesetzt ist (Abb. 504). Die beiden untersten Kassettenreihen enthalten die allegorischen Gestalten der weltlichen und geistlichen Tugenden und bilden so eine Art von Sockel zu den historischen Bilderreihen. In diesen sind stets nur mit wenigen Figuren in möglichst knapper, aber psychologisch vertiefter Komposition die zwanzig Szenen aus dem Leben des Täufers dargestellt, von der Verkündigung an Zacharias bis zur Bestattung des Heiligen. Ohne die herbe Größe Giovanni Pisanos, aber auch ohne seine oft unklare Bewegtheit, selbst in dramatisch zugespitzten Momenten das schöne Gleichmaß der Stimmung und die feine Abgewogenheit der Komposition wahrend, von großer Anmut in der flüssigen Behandlung der Gestalten und Gewänder (Abb. 504) — so stehen diese Bronzereliefs als Muster ihrer Gattung künstlerisch sehr hoch und erscheinen wie ein Vorbote der künftigen Größe floren-

Abb. 502 Madonna von Giovanni Pisano
(Nach Venturi)

[1]) *A. Schmarsow*, Andrea Pisano. S.-A. aus den Preuß. Jahrb., Bd. LXIII, und in „Festschrift f. d. kunsthist. Institut in Florenz". Leipzig 1897.

tinischer Kunst. Man hat in ihnen oft den Einfluß *Giottos* verspüren wollen, der an einem anderen Werke sicher mit *Andrea Pisano* zusammen gewirkt hat. Denn wie dieser nach dem Tode des Meisters sein Nachfolger als Architekt des Campanile (vgl. S. 387) wurde (1337—1342), so können auch die sechseckigen Marmorreliefs am unteren Geschosse, deren Entwurf dem *Giotto* zugeschrieben wird, kaum ohne die Mitwirkung Andreas entstanden sein. Während einige davon, wie die Szenen aus dem Leben der ersten Menschen, allerdings völlig bildmäßig mit landschaftlich oder sonstwie perspektivisch ausgeführtem Hintergrunde gegeben sind und wohl am ehesten die Erfindung eines Malers verraten, sind andere, wie die Darstellung der Medizin, der Weberei, der Schiffahrt (Abb. 505), des Ackerbaus (Abb. 506) u. a.

Abb. 503 Erschaffung Adams und Evas Relief an der Domfassade von Orvieto

ganz in dem Geiste gedacht, der Andrea Pisanos Bronzereliefs beseelt, und können nur von ihm geschaffen sein. Auch die Anmut seiner Gestaltenbildung erscheint hier, wie in den Marmorfiguren eines Christus und einer hl. Reparata (im Florentiner Dommuseum) als Bürgschaft seines künstlerischen Anteils. — Die ganze Reihe der Campanilereliefs, welche auch inhaltlich als enzyklopädische Darstellung der Gewerbe, Künste, Wissenschaften u. s. w. der Zeit großes Interesse beansprucht, ist später von untergeordneten Künstlern fortgesetzt und erst in der Zeit der Frührenaissance abgeschlossen worden.

Andrea Pisano starb 1349 als Dombaumeister zu Orvieto — der letzte große Gotiker Italiens. Denn die von seinen Söhnen *Nino* († 1368) und *Tommaso* in Pisa fortgesetzte Schule brachte nichts Bedeutendes mehr hervor; *Ninos* Madonnen (in S. Maria Novella zu Florenz, S. M. della Spina in Pisa u. a.) bilden den Typus Giovannis mehr ins Genremäßige um. Selbst in Florenz wirkte *Andreas* Kunst nicht nachhaltig genug, um den Sieg einer ganz anderen Richtung, die wir in jenen

malerischen Reliefs Giottos am Campanile bereits vorbereitet fanden, hintanzuhalten. Ihr Hauptvertreter ist *Andrea Orcagna* († 1368), wiederum ein Künstler, der zunächst in der Geschichte der Malerei mit Ehren genannt werden muß. Er führte 1359 als Baumeister von Orsanmicchele (vgl. S. 394) auch das Altar-

Abb. 504 Begegnung Marias und Elisabeths
Relief von der Bronzetür des Andrea Pisano am Baptisterium zu Florenz

tabernakel daselbst aus, das ein wundertätiges Marienbild umschließt und mit Reliefs der Tugenden und Szenen aus dem Leben der Madonna geschmückt ist. Zierlichste Ornamentation und Inkrustierung mit buntem Marmor machen das Ganze zu einem glänzenden Dekorationswerk. Die Reliefs (Abb. 507) sind kastenartig eingetieft, zum Teil wieder mit Figuren überfüllt, malerisch bewegt und ohne die Strenge und Feinheit Andrea Pisanos; nur die würdevolle, noch vom Geiste Giottos

beseelte Gestaltenbildung und mancher naturalistische Einzelzug verdienen Anerkennung. Im ganzen bedeutet dieses Werk *Orcagnas* eine Ablenkung der florentinischen Plastik von den natürlichen Gesetzen ihres Schaffens. Sein verwirrender Einfluß zeigt sich in den Arbeiten der Folgezeit, augenscheinlich noch gesteigert durch die Tätigkeit sienesischer Bildhauer in Florenz, wie des sog. *Agostino da Siena*, welchem u. a. die ganz malerisch-weichen Reliefs des Grabmals della Torre an S. Croce und am Campanile das Madonnenrelief über dem Eingang und einige Statuen der Nordseite angehören. Zum Teil arbeiteten die Bildhauer direkt nach den Zeichnungen von Malern, wie dies z. B. von den Medaillons der Tugenden an der Loggia de' Lanzi (1383—1387) bezeugt ist. So erschöpfte sich die Kraft der Pisaner Schule in Toskana, um erst im 15. Jahrhundert unter ganz neuen Anregungen wiederaufzuleben.

Abb. 505 Die Schiffahrt Relief am Campanile zu Florenz

Nach Oberitalien[1]) wurde unter Azzo Visconti, dem bedeutendsten Herrscher Mailands aus diesem Geschlecht, die pisanische Plastik durch *Giovanni di Balduccio da Pisa* übertragen, der 1330 den Marmorsarkophag des hl. Petrus Martyr in S. Eustorgio in Mailand vollendete, ein stattliches Werk von glücklichem Aufbau, aber ungleichmäßiger und meist allzu peinlicher Durchführung, die immerhin das technische Können des Künstlers in helles Licht setzt. Das prächtigste Denkmal dieser Mailänder Schule ist die Arca di S. Agostino, jetzt im Dom zu Pavia (1362—1370), mit Statuen und Reliefs — im ganzen etwa 420 Köpfe — überladen, von sauberer Arbeit und im ganzen schlichter Empfindung, aber ohne Größe und feinere Belebung. Mitgearbeitet haben an diesen Werken offenbar schon Vertreter der eigentlichen oberitalienischen Lokalschule, der Bildhauer aus Campione, einem kleinen Flecken am Lago Maggiore; ihre Tätigkeit läßt sich bis gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts zurückverfolgen und hat außer Mailand insbesondere Bergamo, Monza und Verona zum Schauplatz. *Giovanni da Campione* arbeitete 1340 am Dom und 1351 und 1353 an S. Maria Maggiore in Bergamo, wo die Loggia über dem Nordportal den eigenartigen Schmuck

[1]) *A. G. Meyer*, Lombardische Denkmäler des 14. Jahrhunderts. Giovanni di Balduccio und die Campionesen. Stuttgart 1893.

einer Reiterstatue des S. Alessandro zwischen den Heiligen Barnabà und Projetticio trägt. In Verona, wo die ältesten Denkmäler dieser Epoche (Skulpturen an der Krypta von S. Zeno, Arca Dussaimi bei S. Pietro Martire) die Tätigkeit byzantinisch geschulter Steinmetzen bezeugen, ist die malerische Gruppe der Scaliger-Gräber, welche an der kleinen Kirche S. Maria antica mitten im Straßengewirr einen eng umgrenzten Friedhof bildet, zum überwiegenden Teil gleichfalls von den Campionesen ausgeführt. *Giovanni da Campione* arbeitete das zierlich als gotischer Freibau aufgerichtete Grabmal Mastinos II. (1329—1351) und brachte wohl auch das an die Kirchenwand angelehnte Grab Cangrandes della Scala (1311—1329) in seine jetzige Form; beidemal bekrönt die gewaffneteReiterfigur des Verstorbenen den Aufbau. *Bonino da Campione* vollendete 1379 das Grabmal des Cansignorio della Scala (Abb. 508), das zugleich den Höhepunkt und den Verfall dieser Richtung bezeichnet. Denn es übertreibt die Höhenentwicklung und den Reichtum an Statuetten, Tabernakeln, Fialen u. s. w. ganz im Sinne nordischer Gotik, die nirgend in Italien so uneingeschränkt zu Worte kommt wie in diesen Denkmälern eines reisigen Rittergeschlechts. Der Gedanke des freistehenden Grabbaues mit der vollen Reiterfigur darauf behielt aber für Oberitalien bleibende, gewissermaßen nationale Geltung, da nach dem Sinken der Macht der Scaliger in Verona die Schule der Campionesen sich den neuen Sitzen fürstlicher Gewalt in Mailand, Padua und Venedig zuwandte. So ist auch an dem schwerfälligen Grabmonument des Bernabò Visconti (1354), jetzt im Castello zu Mailand, das wohl gleichfalls *Bonino da Campione* fertigte, die Reiterfigur die Hauptsache; sie steht hier unmittelbar auf dem Sarkophag und wird bezeichnenderweise von zwei allegorischen Figuren, Justitia und „Souraine" (= Souveränität!) begleitet, wie das Standbild Kaiser Ottos I. in Magdeburg (vgl. S. 253). — Nur bescheidene künstlerische Ausgestaltung erfuhr neben diesen Formen des Prachtgrabes für Heilige und Fürsten der einfache Typus des Sarkophaggrabes in schwerfälligen gotischen Formen, wovon sich zahlreiche Beispiele in Verona, Padua und Venedig erhalten haben. Doch regt sich auch hier in der meist recht lebensvoll charakterisierten, auf dem Sarkophag ruhenden Grabfigur ein kräftiges nordisches Empfinden für das Individuelle im Gegensatz zu dem Idealismus der Pisaner Schule. — Zu besonders reicher Entfaltung ist, bis weit ins 15. Jahr-

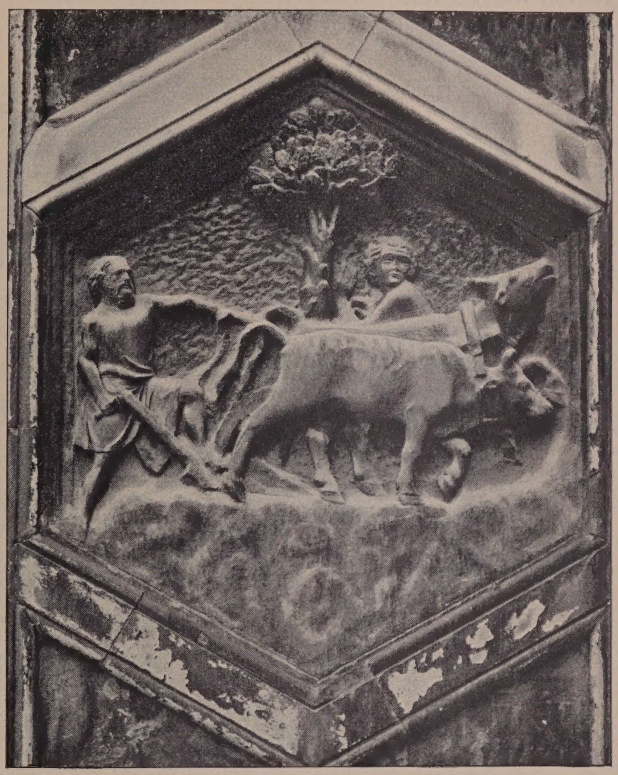


Abb. 506 Der Ackerbau Relief am Campanile zu Florenz

hundert hinein, die gotische Plastik in Venedig[1]) gelangt. Angeblich sollen auch hier Giovanni und Andrea Pisano gearbeitet haben, und die Tradition ihrer Schule läßt sich wohl noch in manchen erhaltenen Werken nachweisen. Auch die Künstlerfamilie der *Masegne*, die gegen Ende des 14. Jahrhunderts hier vornehmlich tätig war, steht unter solchen Einflüssen. Aber ihr großer Marmoraltar (1388) in S. Francesco zu Bologna gleicht im Aufbau völlig einem deutschen Holzschnitzwerk, und auch die einzelnen Gestalten haben in den ernsten Köpfen und dem idealen Schwung der Gewandung fast germanisches Gepräge. Von denselben Meistern rühren die tüchtigen Statuetten der Madonna und der Apostel auf den Chorschranken von S. Marco (1394) her.

Abb. 507 Vermählung Mariä
Relief von Andrea Orcagna am Tabernakel in Orsanmicchele zu Florenz

Rom und Süditalien spielen in der Geschichte der gotischen Plastik nur eine untergeordnete Rolle. Nach Rom übertrug *Arnolfo di Cambio*, der 1285 das Tabernakel in S. Paolo fuori le Mura ausführte, die Pisaner Schulung, die sich bald mit der alteinheimischen Cosmatentechnik (vgl. S. 222) zu Werken von würdigem Gesamteindruck verband, an denen aber die Mitarbeit der Plastik neben Mosaik und Malerei erst an dritte Stelle tritt. Das Grabmal des Kardinals Consalvo († 1299) in S. Maria Maggiore, des Bischofs Durandus (1296) in S. Maria sopra Minerva verdienen als Beispiele genannt zu werden. Dasselbe Schema wurde unermüdlich wiederholt; die ruhende Gestalt des Toten und zwei vorhangziehende Engel blieben das Äußerste an figürlichem Schmuck. — Weit prächtiger, aber gleich schematisch und aus sich selbst heraus einer Entwicklung nicht fähig,

[1]) *H. v. d. Gabelentz*, Mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig 1903.

tritt die Plastik in Neapel auf, dessen Kirchen mit prunkvollen Grabmonumenten der Angehörigen des Hauses Anjou und seiner reichen Vasallen überfüllt sind. Den Ton gab hier *Tino da Camaino* an, der zwischen 1325 und 1338 mehrere Grabmäler

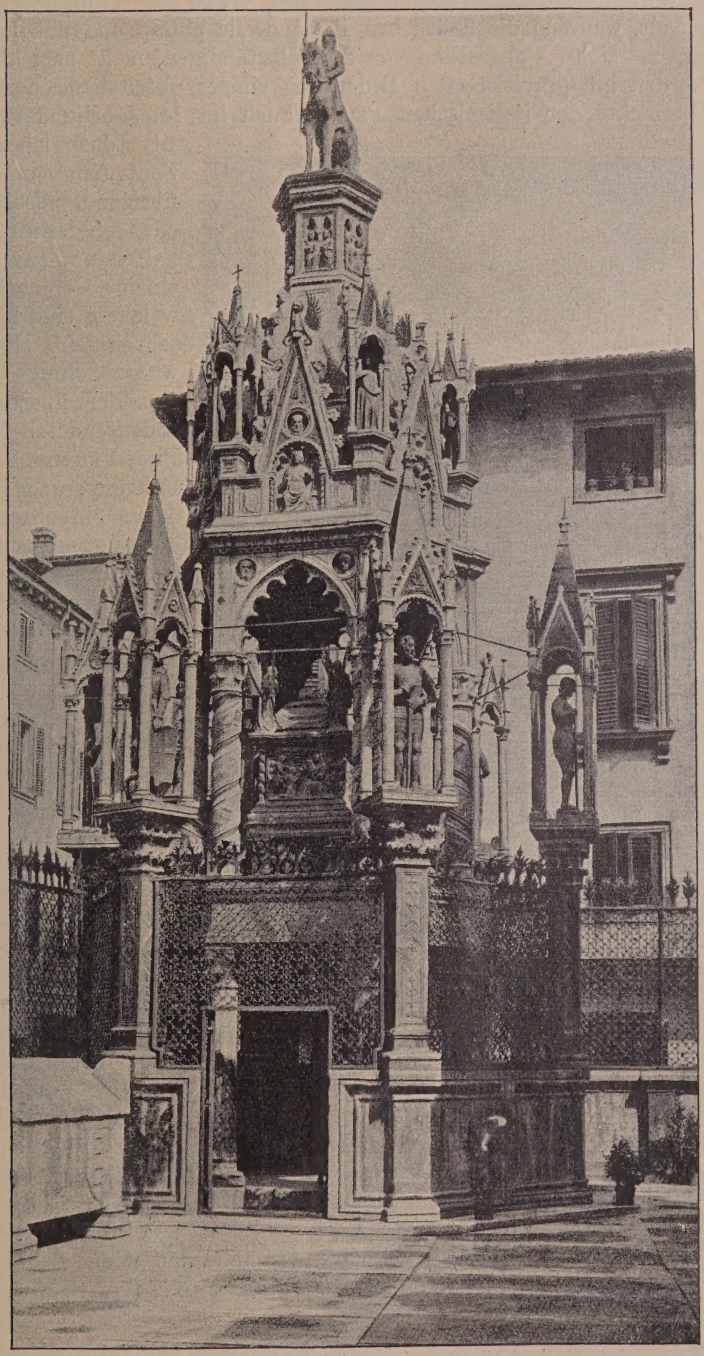


Abb. 508 Grabmal des Cansignorio della Scala zu Verona

für die Anjou im Stile seines Heinrich-Monuments ausführte: der Sarkophag getragen von allegorischen Gestalten und das Ganze in eine reiche gotische Baldachinarchitektur hineingesetzt. Dieser Typus wird mit gedankenloser, nur auf prahlerische Überladung gerichteter Eintönigkeit immer wieder ausgeführt, oft zu einem förmlichen Kapellenbau entwickelt, während die figürlichen Bestandteile plump und unbelebt bleiben.

So erweist sich — abgesehen von der selbständigen, mehr nach dem germanischen Norden hin gravitierenden Bedeutung einiger oberitalienischer Städte — für die Geschichte der italienischen Plastik auch im 14. Jahrhundert Toskana als das lebenspendende Zentrum, von dem die übrigen Landschaften mehr oder minder ihre Kunst erhalten, und zugleich als das einzige Gebiet Italiens, in welchem eine kräftig fortschreitende Entwicklung wahrzunehmen ist; nacheinander übernehmen die bedeutendsten Städte — Pisa, Florenz, Siena — die Führung, und jede bringt darin ein ihrer Eigenart entsprechendes Moment zum Ausdruck. Wenn die entscheidende Geltung fortan bei Florenz bleibt, so steht dies im Zusammenhang mit den künstlerischen Kräften, welche diese Stadt in der Malerei schon längst zur Lehrerin ganz Italiens gemacht haben.

Abb. 509 St. Franziskus predigt den Vögeln
Fresko von Giotto in der Oberkirche zu Assisi

Der Meister, welcher diese Herrscherstellung von Florenz begründete, war *Giotto di Bondone,*[1]) 1266 im Dörfchen Colle im Mugellotale geboren, und nach der gewöhnlichen Annahme ein Schüler *Cimabues.* Jedenfalls finden wir ihn schon früh zugleich mit diesem an den Malereien der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi (vgl. S. 301) beschäftigt; von den Wandbildern im Langhause wird ihm außer einigen Darstellungen aus dem Alten Testament insbesondere die ganze Folge von Bildern aus dem Leben des hl. Franz zugeschrieben. — Die malerische Ausstattung der Hauptkirche des Franziskanerordens zu Assisi bildete in dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts so recht den Mittelpunkt der künstlerischen Tätigkeit von ganz Italien. Hier arbeiten neben dem Florentiner Cimabue und seinen Schülern andere in byzantinischer Weise schaffende Maler, wie *Jacopo Torriti* (vgl. S. 301), aber auch

[1]) *H. Thode*, Giotto. Bielefeld u. Leipzig 1899. — *M. G. Zimmermann*, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter. I. Leipzig 1899.

Vertreter jener vom byzantinischen Formalismus mehr unabhängigen Kunstübung in Rom, welche auf Grund der antik-altchristlichen Tradition im 12. und 13. Jahrhundert eine gewisse Selbständigkeit des Schaffens erreicht hatte (vgl. S. 300). In dem Maler von vier Deckenbildern der Oberkirche mit Darstellungen der Kirchenväter, die gar nichts Byzantinisches mehr an sich haben, in der sorgfältigen Ausführung der gebäudeartigen Thronsessel aber an römische Cosmatenarbeiten erinnern, will man jetzt den eigentlichen und unmittelbaren Lehrer *Giottos* erkennen. — Bedeutungsvoll für den jungen Künstler wurde vor allem, daß ihm gerade die Ausführung der 28 Bilder aus dem Leben des hl. Franziskus zufiel. Er fand sich hier vor eine Aufgabe gestellt, für deren Lösung ihm in früheren Kunstwerken so gut wie gar keine Muster oder sonstige Anhaltspunkte gegeben waren. Erst 1228 war Franz von Assisi, der große Apostel einer neuen, glaubensinnigen Frömmigkeit, heiliggesprochen worden, und erst 1261 war die Biographie des Heiligen von Bonaventura erschienen, welche alle vorhandenen Nachrichten über sein Leben zu einer poetisch empfundenen Erzählung verarbeitete; sie ist auch die Quelle für Giottos Wandbilder. Indem der Maler mit freier Kraft der Erfindung alle diese Erzählungen aus dem Leben und von den Wundertaten des Heiligen künstlerisch gestaltete, wurde er der Schöpfer des historisch-monumentalen Stils, dessen Geschichte in ununterbrochener Reihe von ihm zu den großen Wandmalern der Renaissance führt. Giotto ist in den früheren dieser Gemälde, die er im Alter von etwa 25 Jahren ausführte, noch nicht ganz frei von dem Einfluß *Cimabues* und der anderen älteren Künstler, die in S. Francesco gearbeitet haben; es ist auch sicher die monumentale Größe und der Zug leidenschaftlicher Empfindung in den Gestalten seines Florentiner Landsmannes gewesen, die ihn am meisten angeregt haben. Aber das Wesentliche und Schöpferische in seinen Werken ist doch zunächst die völlige Lossagung von der byzantinischen Tradition, die Cimabue noch sehr beherrscht, und die Gestaltung des Stoffes aus dem eigenen mächtigen Gefühlsleben heraus. Um dies zu können, mußte er sich eine neue, auf selbständige Beobachtung der Menschen gegründete Formensprache schaffen. Er gibt die feierlich-ernsten, ja düsteren Typen der Byzantiner auf und stellt Menschen dar, die in Gesichts- und Körperbildung, in der Art sich zu bewegen und zu gestikulieren, endlich in der Tracht seinen italienischen Zeitgenossen nicht allzu unähnlich sind. Von jedem Realismus bleibt er dabei — gelegentliche Einzelzüge abgerechnet — mit vollem Bewußtsein der Aufgaben monumentaler Wandmalerei noch weit entfernt. Er gibt immer nur das Einfachste, Notwendigste in Bewegung und Handlung, konzentriert den Ausdruck möglichst in der Sprache der Augen und Hände, die bei ihm wunderbar belebt erscheinen, während der Versuch, auch in den Mienen des Antlitzes eine Erregung auszudrücken, ihn leicht zur Grimasse führt. Die Gewandung läßt er, soweit sie nicht der Körperhaltung folgt, gern in schweren, breiten Massen herabhängen. Mit der Aufgabe, die Verhältnisse des Raumes, in denen ein Vorgang sich abspielt, zu veranschaulichen, ringt er noch schwer. Meist begnügt er sich nach Art der ganzen mittelalterlichen Kunst mit Andeutungen, die er aber einheitlicher und verständlicher als irgend ein Künstler vor ihm zu geben weiß. Seine Gebäude sind nur Scheinarchitekturen, viel zu klein im Verhältnis zu den Menschen, aber ihr wohlverstandener Aufbau verrät den geschulten Baumeister; ihre Dekoration ist in der Weise römischer Marmormosaiks oft sehr zierlich und geschmackvoll durchgeführt. Zuweilen gelingt es ihm auch mit seinen beschränkten Mitteln, einen überaus anschaulichen und packenden Raumeindruck zu erzielen, wie in der „Weihnachtsmesse zu Greccio", die er abweichend von der Legende in das Innere eines Kirchenchors verlegt, statt in Wald und Höhle. Denn das Landschaftliche steht ihm noch am meisten fern, trotzdem er auch hier über die kindlichen Schemata des Byzantinismus zuweilen wenigstens zu dem Versuch einer typisch richtigen Form fortschreitet (Abb. 509). Dies ganze Bei-

werk der Szenerie wird aber wohl auch absichtlich zurückgehalten, denn das eigentliche Ziel von Giottos Kunst war der Mensch. Seine Beherrschung des Körperlichen und vor allem des Nackten ist noch mangelhaft, aber mit genialer Überzeugungskraft weiß er menschliches Empfinden und Handeln zu charakterisieren und darzustellen. Gern beschränkt er seine Szenen auf wenige Personen, stellt die Träger entgegengesetzter Empfindungen in dramatisch zugespitzter Aktion einander gegenüber oder gibt der Hauptperson einen Begleiter bei, welcher die Wirkung des Vorgangs auf den Beschauer ausdrückt (Abb. 509). Die Anordnung der Komposition, teils in strenger Symmetrie, teils mit Hervorhebung der Mitte, zuweilen in pyramidaler Zuspitzung, bleibt stets klar und übersichtlich und entspricht

Abb. 510 Vermählung des hl. Franziskus mit der Armut
Fresko von Giotto in der Unterkirche zu Assisi

genau den inneren Erfordernissen des Vorgangs. Ein einheitlicher Gefühlsausdruck beherrscht die Szene, jede der dargestellten Personen nimmt auf ihre Weise an der Handlung teil, bloße Füllfiguren kommen kaum vor. Einzelne Gestalten, wie der zu den Vögeln redende Franziskus (Abb. 509), der durstig aus dem wunderbar durch das Gebet des Heiligen erschlossenen Quell trinkende Bauer, der die Beichte hörende Bruder, der an der Heilung des Kranken verzweifelnde Arzt, sind zu allen Zeiten als köstliche Probestücke von Giottos tiefblickender Menschenbeobachtung gepriesen worden. — So hat Giotto im großen wie im einzelnen und kleinen mit ruhiger Klarheit und Sicherheit schon in diesem Jugendwerk die Grundlinien jenes Stils der Wandmalerei gezogen, der auf ein Jahrhundert hinaus für die italienische Malerei bestimmend geblieben ist.

Der in der Oberkirche von Assisi gewonnene Ruhm des jungen Malers führte zu seiner Berufung nach Rom, wo er (etwa von 1298—1300) zwei Hauptwerke

seiner Kunst ausführte: das Mosaik der „Navicella", d. h. der Darstellung des Schiffleins Petri im Sturm und der Rettung des versinkenden Apostels durch Christus, und das große Altarwerk der Peterskirche mit dem thronenden Heiland zwischen den Martyrien der Apostelfürsten. Die drei Altarflügel hängen heute in der Sakristei von St. Peter, das Mosaik ist von seinem Platz über der Haupttür der alten in die Vorhalle der neuen Kirche übertragen, aber so durchgreifend erneuert, daß es nur die Grundzüge der ursprünglichen Komposition noch erkennen läßt. Auch so noch

Abb. 511 Beweinung Christi Fresko von Giotto in S. Maria dell' Arena zu Padua

scheint es das erste Auftreten jener Wendung zu einem strengeren Monumentalstil zu bezeugen, den Giotto der Bekanntschaft mit den frühchristlichen Mosaiken Roms verdankt und in seinen Werken fortan anwendet. Unter diesen sind uns die einem folgenden ersten Aufenthalt in Florenz entstammenden leider fast gänzlich verloren gegangen; erhalten blieben aber die Fresken, mit denen Giotto die von seinen älteren Zeitgenossen begonnene Ausschmückung der Unterkirche von S. Francesco in Assisi fortsetzte, vor allem die Deckenbilder der Vierung mit Darstellungen der Franziskanergelübde der Armut (Abb. 510), der Keuschheit, des Gehorsams und einer Verklärung des Ordensstifters. Die Aufgabe des Künstlers war hier eine andere als in seinen früheren Werken; es handelte sich um spröde Alle-

gorien, und auch Giotto ist es schwergefallen, die von seinen Auftraggebern vorgeschriebenen Themata mit künstlerischem Leben zu erfüllen. Am besten gelang ihm dies bei der „Armut": er stellt in Anknüpfung an eine im Franziskanerorden schon früh verbreitete Legende dar, wie Christus die Armut mit Franz vermählt, eine unmittelbar verständliche und packende Bildidee, in deren Veranschaulichung der Künstler mit Vorbedacht, wie auch bei den übrigen Allegorien, durch strenge Symmetrie und sorgfältige Anpassung der Komposition an die Raumverhältnisse des dreieckigen Gewölbefeldes, endlich durch eine besonders reiche und geschmackvolle Ausführung der ornamentalen Umrahmung auf eine dekorative teppichartige Wirkung hingearbeitet hat.

Abb. 512 Himmelfahrt des Evangelisten Johannes
Fresko von Giotto in der Cappella Peruzzi in S. Croce zu Florenz

Zweifelhaft ist, ob — neben manchem anderen — auch die ausgezeichneten Fresken der Magdalenenkapelle an der Unterkirche von S. Francesco dem Meister selbst zugeschrieben werden dürfen; jedenfalls können sie dann erst nach jenem großen Werke entstanden gedacht werden, das als die eigentliche Meistertat *Giottos* gelten muß, den Wandgemälden der von Enrico Scrovegni, einem Paduaner Bürger, 1303 gestifteten Cappella dell' Arena zu Padua (1305—1307). In 40 Bildern ist an der Vorderseite des zur Chornische führenden hohen Spitzbogens und an den Langwänden des einschiffigen Gotteshauses in drei Reihen übereinander das Leben Mariä und Christi geschildert, wozu noch an der westlichen Eingangswand eine Darstellung des Jüngsten Gerichts kommt, sowie unterhalb der Bilder an den Langwänden in einer gemalten Sockelarchitektur die grau in grau ausgeführten Gestalten der sieben Tugenden und sieben Laster. Da auch das Tonnengewölbe der Decke mit Medaillons Christi und der Maria auf blauem

goldgesterntem Grunde, sowie die gesamte Ornamentation nach den Entwürfen des Meisters ausgeführt wurden, so muß das Innere einst einen wunderbar harmonischen Eindruck gemacht haben. Größer aber und ergreifender ist die sinnige Legende von Joachim und Anna, den Eltern der Maria, ist das Leben der Gottesmutter in seinen idyllischen und ernsten Szenen, ist endlich die Tragödie der Passion Christi selbst niemals geschildert worden als in diesem Zyklus von Wandbildern. Leider sind gerade die Passionsszenen in der Ausführung, die offenbar durch Schüler erfolgte, schwächer; nur die „Beweinung" (Abb. 511) ist ganz von Giottos Hand. Der gewaltige Ausdruck leidenschaftlicher Klage wird hier und in der „Kreuzigung" noch gesteigert durch die Schar geflügelter Engel, die, vom Himmel herabschwebend, daran teilnehmen.

Abb. 513 Madonna von Giotto
(Nach Venturi)

Am abgeklärtesten erscheint Giottos Stil in den Fresken, welche er — vermutlich bald nach 1317 — in einigen Kapellen der Franziskanerkirche S. Croce zu Florenz ausführte. Erhalten — allerdings auch stark restauriert — sind davon nur die Bilder in den Kapellen Bardi und Peruzzi, welche wiederum die Hauptszenen aus dem Leben des hl. Franz, sowie je drei Darstellungen aus der Legende Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten enthalten. In diesen Kompositionen sind alle Schroffheiten und Härten überwunden, die Giottos Stil sonst wohl eigen sind, und der Meister verfügt frei über alle Mittel seiner Kunst; er vermag sich jetzt auch zu rein malerischer Schönheit zu erheben, wie in der wundervollen Darstellung des zum Himmel emporschwebenden Apostels (Abb. 512). Am kennzeichnendsten für seine reife Kunst auch in der fortgeschrittenen Bewältigung des Räumlichen ist wohl das Fresko mit dem „Gastmahl des Herodes", das in großartiger Freiheit der Anordnung die Schlußmomente aus dem Leben des Täufers zu einheitlicher Komposition zusammenzieht.

Giottos künstlerische Tätigkeit erstreckte sich nach glaubwürdigen Nachrichten über ganz Italien, auch in Neapel, Rimini, Ravenna, ja, wenn wir der Nachricht eines gleichzeitigen Schriftstellers Glauben schenken wollen, selbst im päpstlichen Palaste zu Avignon hat er gearbeitet. Erhalten hat sich von allen diesen Wandbildern fast nichts. Auch die Zahl seiner Tafelbilder ist klein, es sind meist Darstellungen des Crucifixus oder der Madonna, wie das große, bereits um 1296 entstandene Bild der Akademie in Florenz (Abb. 513), das bei allem Anschluß an

Cimabue (vgl. Abb. 349) doch auch den Fortschritt über diesen hinaus in der Befreiung vom byzantinischen Typus und in dem Ausdruck inniger Wechselbeziehung zwischen den Gestalten deutlich erkennen läßt. Andere erhaltene Altarwerke, wie die vielteiligen Gemälde in S. Croce zu Florenz und in der Pinakothek zu Bologna zeigen, daß Giotto in Bildern geringeren Umfangs auch eine große Feinheit der Behandlung und des Kolorits zu entfalten wußte.

Die Schule *Giottos* († 1337) beherrschte ein Jahrhundert lang die italienische Malerei, ihre einzelnen Mitglieder aber waren an künstlerischer Bedeutung sehr verschieden. Zu den ältesten gehört der von 1300—1330 verfolgbare Meister der

Abb. 514 Wunder des hl. Benedikt
Fresko von Spinello Aretino in S. Miniato bei Florenz

hl. Cäcilia [1]) in den Uffizien, der auch einige der Wandbilder aus der Franziskuslegende in Assisi ausführte und im wesentlichen auf dem Standpunkte dieser Frühwerke Giottos stehen blieb. Der unmittelbare Nachfolger des Meisters in der Leitung der Werkstatt, sein Patenkind *Taddeo Gaddi* († 1366), zeigt sich in seinem Hauptwerke, den Fresken aus dem Marienleben in der Cappella Baroncelli bei S. Croce, nur als ein geschickter, aber etwas trockener Nachahmer Giottos. Die folgende Generation wird dann von den Schülern Taddeo Gaddis gebildet, die nicht mehr ausschließlich aus Florenz stammen. Neben seinem Sohne *Agnolo Gaddi* († 1396), der, auch als Architekt und Bildhauer tätig, in seinen Fresken aus der Geschichte des

[1]) *W. Suida*, Der Cäcilienaltar der Uffizien, im Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen XXVI.

hl. Kreuzes im Chor von S. Croce in Florenz und aus der Legende des hl. Gürtels im Dom zu Prato über die Art seines Vaters hinausstrebt, treten besonders *Giovanni da Milano* (erwähnt 1350—1369), *Jacopo da Casentino* und der etwas spätere *Antonio Veneziano* hervor, die jeder aus seiner heimischen Kunstübung der Florentiner Wandmalerei neue Momente des Fortschritts zutrugen, deren Zusammenwirken allmählich die alte Strenge von Giottos Idealstil auflöste und ihn hinüberleitete in eine auf genauere Wirklichkeitstreue und reichere Einzelschilderung bedachte Richtung, die bereits die Kunst des neuen, des 15. Jahrhunderts vorbereitet. So faßte noch am Schlusse des 14. der gewandte und tätige *Spinello Aretino* († 1410) das Können seiner Zeit in umfassenden Freskenzyklen zusammen, wie er sie in S. Miniato bei Florenz (aus dem Leben des hl. Benedikt, Abb. 514) in S. Caterina in Antella, in Arezzo und Siena ausführte. Andere Maler, die mit der Giottoschule in einem mehr äußerlichen Zusammenhange standen, schlugen eigene Wege ein. So schon der von 1317—1355 nachweisbare *Bernardo Daddi* (Bernardo di Firenze), dessen Werke — Madonnenbilder, mehrteilige Altargemälde und Wandfresken — in interessanter Weise eine folgerichtige Entwicklung von streng plastischer, nach Raumvertiefung suchender Darstellung und Erzählung zu einem malerisch-dekorativen Flächenstil verfolgen läßt.[1]) Auch der unter dem Namen *Giottino*[2]) bekannte Meister — wohl der mit einem Maler Giotto di Maestro Stefano irrtümlich zusammengeworfene Florentiner *Maso di Banco* — wahrt sich in den lebensvollen Fresken aus der Geschichte des hl. Silvester in S. Croce eine ganz persönliche Ausdrucksweise. Sein reifstes Werk, die schöne Beweinung Christi in den Uffizien (Abb. 515), ist durch besondere Innigkeit der Empfindung und feinen Rhythmus der Anordnung ausgezeichnet.

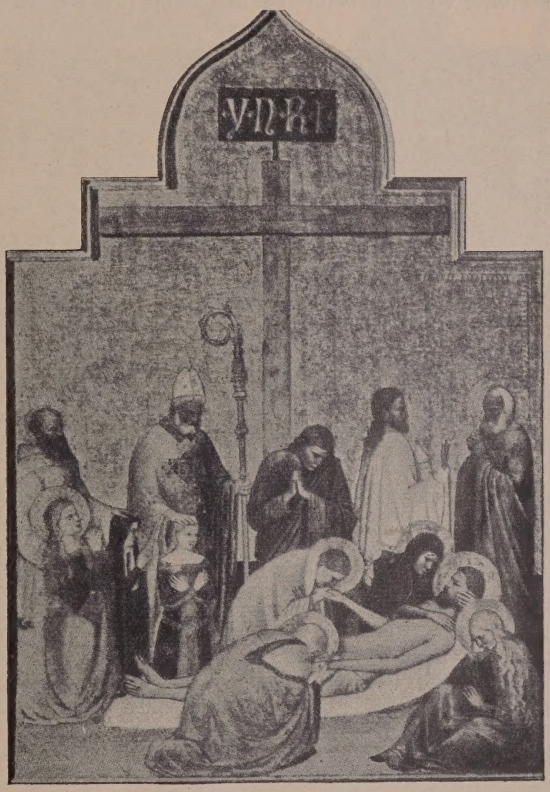


Abb. 515 Beweinung Christi von Giottino (Nach Venturi)

Eine selbständige Stellung nehmen auch die beiden Brüder *Andrea* (erwähnt bis gegen 1377) und *Nardo* († 1365) *di Cione*, gen. *Orcagna*, ein (vgl. S. 451), deren Hauptwerk die Wandmalereien und das Altarbild der Cappella Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz sind. In großartigen, an die Schilderung Dantes anknüpfenden Kompositionen haben sie hier das Jüngste Gericht, die Hölle und

---

[1]) *G. Graf Vitzthum*, Bernardo Daddi. Leipzig 1903.

[2]) *O. Sirén*, Giottino u. seine Stellung in der gleichzeit. Florentiner Malerei. Leipzig 1908.

das Paradies dargestellt, auf der Altartafel (1357) Christus zwischen Heiligen, der dem knienden Apostel Petrus die Schlüssel, dem ebenfalls knienden Thomas von Aquino das Evangelienbuch überreicht. Die Gestalten der Seligen im Paradiese, namentlich die köstlichen Frauengruppen, übertreffen diejenigen Giottos durch ihre vollendete malerische Durchbildung und auch durch die Schönheit und Anmut der Köpfe, in denen sich das innere Empfindungsleben oft mit großer Zartheit ausdrückt.

Neben der florentinischen Schule *Giottos* wahrt sich die Malerschule von Siena [1]) auch im 14. Jahrhundert ihre alte Bedeutung. Sie geht nicht auf die epische Darstellung von Begebenheiten der heiligen Geschichte und der Legenden in umfassenden

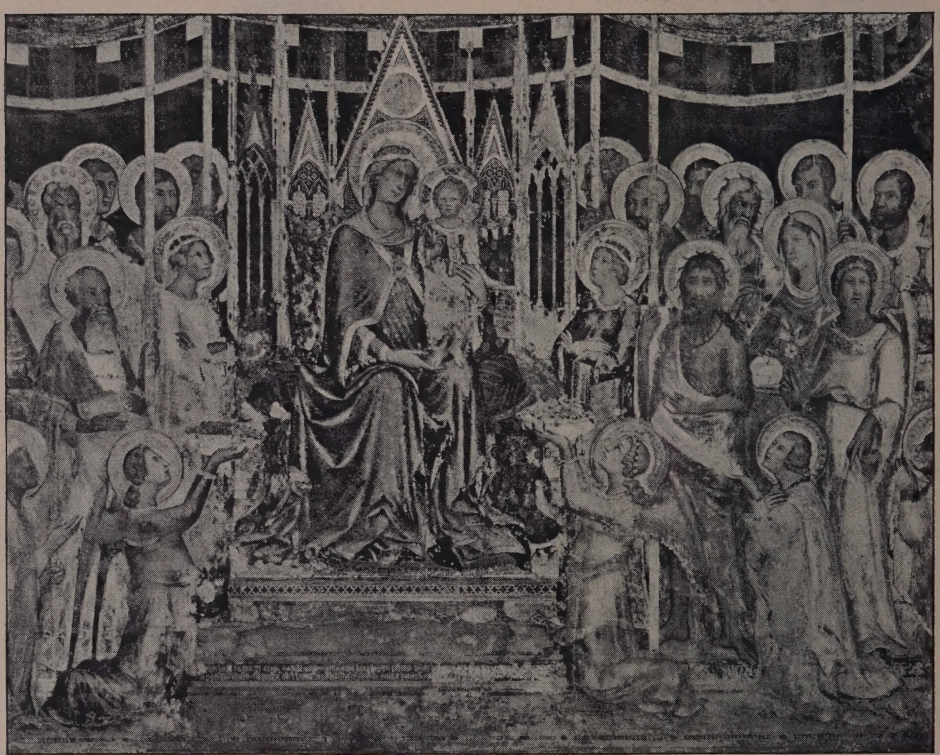


Abb. 516 Mittelstück aus dem Fresko der Maestà von Simone di Martino im Palazzo Pubblico zu Siena

Zyklen von Wandbildern aus, sondern bringt vielmehr in gedankenreichen Allegorien, in Altarwerken und Tafelbildern ihr eigenartig zartes Schönheitsideal, ihre ergreifende Seelenmalerei und ihre Freude an zartleuchtenden Farben und reichem Goldschmuck zum Ausdruck. In technischer Hinsicht basiert sie auf der byzantinischen Kunst und der Buchmalerei, der Gesinnung nach steht sie der kölnischen Schule am nächsten. Ihr Hauptmeister, der Nachfolger *Duccios* (vgl. S. 302), ist *Simone di Martino* († 1344).[2]) Der Palazzo Pubblico zu Siena enthält sein bedeutendstes Werk, das große Wandbild der thronenden Madonna mit Heiligen,

[1]) Vgl. Arte antica Senese, hrsg. von der Commissione di storia patria in Siena, Firenze 1904 f., und die S. 302 angeführte Literatur.

[2]) *A. Gosche*, Simone Martini. Leipzig 1899.

Abb. 517 Verkündigung In der Uffiziengalerie zu Florenz
Von Simone di Martino und Lippo Memmi

die sog. „Maestà" im Ratsaale (1315). Unter einem von den Schutzpatronen der Stadt gehaltenen Baldachin thront die Himmelskönigin, auf ihrem Schoße steht das Christuskind aufrecht. Kniende Engel bringen Rosenkörbe dar, zahlreiche Heilige umgeben wie eine himmlische Schutzwache die Gottesmutter (Abb. 516). Die Kom-

position ist feierlich-symmetrisch; die hohen, schlanken Gestalten zeigen eine Anmut und Schönheit, wie sie die auf ganz andere Ziele gerichtete florentinische Malerei des Trecento selten erreicht hat. Aber die Madonnen des Simone di Martino „repräsentieren" nicht bloß in stiller Hoheit, sie sind auch von einem mädchenhaft zarten, innigen Empfindungsleben beseelt. Das zeigt vor allem das von eigenem Reiz umflossene Altarbild aus dem Dom zu Siena, die Verkündigung (jetzt in den Uffizien zu Florenz), das der Meister 1333 bereits unter Mithilfe seines Schwagers und Nachfolgers *Lippo Memmi* ausgeführt hat (Abb. 517). In dem erschreckten Zurücklehnen der Madonna im Sessel drückt sich eine innere Erschütterung aus, die eine ganz neue Auffassung der so unzähligemal als mehr zeremonieller Vorgang dargestellten Szene bekundet. Der bekränzte Engel mit dem Ölzweig in der Hand ist eine Erscheinung von wahrhaft paradiesischer Schönheit. — Weniger ist diese zarte, empfindsame Kunst für die Ausführung großer Wandzyklen geeignet; doch gehören die Fresken aus dem Leben des hl. Martin in der Kapelle desselben zu Assisi zu den besten Werken Simones. Das höfisch-ritterliche Wesen des Trecento hat kaum jemals eine zutreffendere Schilderung gefunden als in diesen Bildern aus dem Leben des ritterlichen Heiligen. Ein kleines Diptychon, wiederum mit der Verkündigung auf den Außen-, mit Kreuzigung und Kreuzabnahme auf den Innenseiten, im Museum zu Antwerpen zeigt in interessanter Weise, trotz enger Verwandtschaft mit dem Uffizienbilde, wie *Simone* in seiner späteren Zeit durch die Berührung mit der florentinischen Malerei in Assisi nicht unwesentlich beeinflußt worden ist. Um so mehr bleibt zu bedauern, daß von den Arbeiten, die er, 1339 an den päpstlichen Hof zu Avignon berufen, dort bis zu seinem Lebensende ausgeführt haben muß, sich kaum etwas erhalten hat.

Als die bedeutendsten unter den Trecento-Malern in Siena müssen die Brüder *Pietro* und *Ambrogio Lorenzetti* betrachtet werden, deren chronologisch nicht sicher zu fixierende Tätigkeit sich bis in das dritte Viertel des Jahrhunderts erstreckt haben wird. Der allgemein bekanntere von ihnen ist der jüngere, *Ambrogio*, namentlich durch seinen 1337—1340 ausgeführten Freskenzyklus im großen Saal des Palazzo Pubblico zu Siena, der in figurenreichen Schilderungen das „Gute Regiment" und seine Segnungen, sowie andererseits die Folgen der Tyrannei vorführt — dem Inhalt nach ziemlich öde Allegorien und steif in der Komposition, aber interessant durch die reisigen Gestalten geharnischter Reiter und eine Reihe trefflicher Porträtfiguren aus der Bürgerschaft von Siena. Der zarte Idealismus des sienesischen Malers kommt vor allem in den schönen Gestalten der Tugenden zur Geltung, welche die Personifikation der Kommune von Siena, einen thronenden Greis von riesenhaftem Wuchs, umgeben: die auf schwellendem Polster ruhende Figur des „Friedens" in lichtem, wallendem Gewande ist besonders berühmt. Es mischt sich hier ein Zug von der herben Tüchtigkeit *Giottos* — den die *Lorenzetti* augenscheinlich eifriger studiert haben als alle anderen Sienesen — in die sonst noch halb von byzantinischen Traditionen abhängige Art der Behandlung. Worin aber diese sienesischen Maler selbst den großen florentinischen Meister übertreffen, das ist die Schönheit und der Glanz der Farbe und das echt malerische Wesen ihrer Auffassung. Eine so vollendete Raumdarstellung, wie sie *Pietro Lorenzetti* in dem reizenden dreiteiligen Tafelbild (1347) mit der Geburt der Maria (in der Domopera zu Siena) gibt, hat kaum ein Florentiner des 14. Jahrhunderts erreicht. Auch seine Fresken aus dem Leben Christi in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi verraten den Einfluß Giottos, ohne Aufgabe der persönlichen Eigenart im Typus und Ausdruck. Immer aber ist es die fühlbare Wärme und Zartheit des Empfindens im Verein mit der liebevollen Ausführung und dem sanften Glanz des Kolorits, die seinen Bildern — eine 1329 datierte Madonna in S. Ansano bei Siena, die Madonna von 1340 in den Uffizien, das Diptychon mit den Halbfiguren

Christi und Mariä in Altenburg seien noch genannt — eine eigene Anziehungskraft verleiht.

Die späteren sienesischen Maler *Andrea Vanni* (geb. 1322) und *Taddeo di Bartolo* († 1422) haben ihrer Schule die der florentinischen ebenbürtige Stellung nicht zu erhalten gewußt. Sie wiederholen schematisch die alten Typen und suchen ihr Heil in übertriebener Empfindsamkeit des Ausdrucks und reicher Anwendung von Goldschmuck bei der Ausführung.

Immerhin konnte die bedeutende Schule von Siena nicht ohne Rückwirkung auch auf die florentinische Malerei ihrer Zeit bleiben. Als ein Ergebnis derselben müssen wir die interessanten Fresken der Spanischen Kapelle bei S. Maria

Abb. 518 Die Freuden des Weltlebens
Aus dem Fresko in der Spanischen Kapelle zu Florenz

Novella in Florenz auffassen. Um 1355 entstanden die wichtigsten unter den Decken- und Wandbildern dieses Raumes, des ehemaligen Kapitelsaals, an den beiden Hauptwänden Allegorien der die Menschheit über den wahren Glauben belehrenden und zur Seligkeit führenden Tätigkeit des Dominikanerordens. Links eine Reihe von 14 Frauengestalten, die Vertreterinnen der sieben freien Künste und anderer Wissenschaften, in einem reichgeschmückten gotischen Chorgestühl sitzend, zu ihren Füßen auf den Stufen je ein Repräsentant derselben aus der Geschichte; darüber auf einem hohen Thron der hl. Thomas von Aquino, umgeben von den Evangelisten, Aposteln und Propheten, zu seinen Füßen die drei Hauptketzer Sabellius, Arius und Averrhoës. Das Ganze ist gemalte Scholastik, eine trockene Aneinanderreihung von begrifflichen Abstraktionen, ohne jeden Versuch, auch nur den Schein einer Aktion hineinzubringen, wie dies Giotto bei seinen Allegorien in

Assisi unternommen hatte. Lebendiger wirkt das gegenüberliegende Bild, das dafür aber die strenge künstlerische Einheit der Komposition vermissen läßt. Hier thronen als Tribunal für die Reinerhaltung des Glaubens, die in der Form der Inquisition eine Hauptaufgabe des Ordens bildete, Papst und Kaiser, umgeben von anderen Vertretern des geistlichen und weltlichen Regiments, vor einem Abbilde des Florentiner Doms; daneben ist mehrmals der hl. Dominikus dargestellt, wie er den Verstockten und Ungläubigen predigt und seine schwarzweißen Hunde (Domini canes, mit echt mönchischem Wortspiel) aussendet, um die Füchse zu töten. Darüber werden die Freuden des Weltlebens geschildert: Mädchen tanzen beim Klange des Dudelsacks einen Reigen, vornehme Hofleute sitzen müßig unter Bäumen, von denen Knaben Früchte pflücken (Abb. 518). Aber hart daran stößt der Beichtstuhl eines Dominikanermönchs und weist Dominikus die Gläubigen empor zur Himmelspforte, wie sie St. Petrus an der Spitze der Seligen willkommen heißt. Darüber schwebt Christus in der Glorie, umgeben von Engelscharen. Die Vereinigung von starrer, gedankenhafter Allegorie mit liebevollem Eingehen auf die reale Erscheinungswelt erinnert in diesem Gemälde besonders deutlich an die Fresken *Ambrogio Lorenzettis* im Ratssaal zu Siena, während die ganze Formenbehandlung florentinischen Charakter trägt.

In der Mitte zwischen Florenz und Siena steht auch jener bedeutende Freskenzyklus im Camposanto zu Pisa (vgl. S. 393), der, wahrscheinlich mit den Darstellungen der Hölle, des Jüngsten Gerichts und dem sog. „Triumph des Todes" seinen Anfang nahm. Er ist um die Mitte des Jahrhunderts von einem unbekannten Maler, möglicherweise einem Pisaner, geschaffen worden. Der Meister gehörte jedenfalls zu den bedeutendsten seiner Zeit. Die „Hölle" ist am wenigsten gelungen, überdies fast ganz zerstört. Von großartigstem Ernst erfüllt ist das „Jüngste Gericht"; der Erlöser wendet sich, in der Mandorla thronend, nur den Verworfenen zu, mit erhobener Rechten den Fluch gegen sie aussprechend, an seiner anderen Seite aber thront, wie eine Bürgschaft der verzeihenden Liebe, die Madonna. Wundervoll ist die Gruppe der vier Engel, welche den Ruf zum Gericht ertönen lassen. — Noch größeren Ruhm genießt das anstoßende Wandbild, der „Triumph des Todes". Ungefähr in demselben Sinne, wie auch nordische Darstellungen ihn bekunden, aber mit weit größerer Freiheit und Kühnheit, stellt hier ein dichterisch begabter Meister — offenbar unter dem Eindruck der furchtbaren Pest des Jahres 1348 — die Vergänglichkeit alles Irdischen dar, zeigt uns den Tod als unerbittlichen Vernichter alles dessen, was schön, blühend und herrlich ist. Rechts sieht man auf blumigem Rasengrunde, umhegt von üppigem Orangengebüsch, eine Gesellschaft von Damen und Rittern im festlichen Zeitkostüm, die Herren mit Falken auf der Hand, die Damen mit ihren Schoßhündchen. In traulichem Kosen lauschen sie dem Gesang und Saitenspiel, so daß man sich in jene heitere Gesellschaft des Decamerone von Boccaccio versetzt glaubt. Aber ungeahnt braust durch die Lüfte heran das gewaltsame Verhängnis, der Tod in Gestalt eines furchtbaren Weibes (la morte) mit flatterndem schwarzem Haar und mächtig geschwungener Sense, die zum vernichtenden Streiche ausholt (Abb. 519). Dicht daneben liegt wie in Garben hingestreckt eine reiche Todesernte, Fürsten und Herren der Welt, deren Seelen von herabschwebenden Teufeln und Engeln entführt werden. Während jene Glücklichen ahnungslos dem Tode verfallen sind, streckt eine Gruppe von Kranken, Krüppeln und Elenden vergeblich in ergreifendem Flehen die Arme nach dem Todesengel aus, den sie als einzigen Retter ersehnen (Abb. 520). Schroffe Felsen türmen sich auf, aus deren Schluchten links eine Jagdgesellschaft von vornehmen Herren und Damen hoch zu Roß eben hervorsprengt. Aber plötzlich stutzen die Tiere, Unruhe ergreift die Meute und gebannt stockt der fröhliche Zug, denn dicht vor dem lachenden Leben öffnen sich drei Gräber und zeigen die halbverwesten Leichname fürstlicher Herren. Ein

Abb. 519 Der Tod
Fragment aus dem „Triumph des Todes" im Camposanto zu Pisa

grauer Einsiedler steht dabei und weist die Stolzen der Welt auf das erschütternde Bild von der Nichtigkeit alles Irdischen hin. Den Berghang hinauf sieht man andere fromme Männer, die fern vom Weltgewühl in gottgeweihter Einsamkeit ein Leben der Entsagung führen. Daneben aber in den Lüften kämpfen gute und böse Geister um die Seelen der Hingeschiedenen; die Geretteten werden rechts von schwebenden Engeln zur Seligkeit hinaufgetragen, die Verdammten links von phantastischen Teufelsgestalten in die Feuerschlünde eines flammenden Berges gestürzt. — Niemals vielleicht ist mit solcher dichterischer Gewalt der Triumph des Todes über alles Geschaffene bildnerisch verkörpert worden. Die Ausführung ist flüchtig und erreicht nicht jene ruhige Schönheit und Gediegenheit der Bilder in der Spanischen Kapelle, mit denen andererseits die Übereinstimmung in der Gruppe der Weltfreudigen offenbare Verwandtschaft bezeugt; auch der allgemeine Geist der Darstellungen ist der gleiche. Und zwar spricht sich darin, hier wie dort, mag die Ausdrucksform auch zunächst durch die spezielle Morallehre des Dominikanerordens bestimmt sein, das tiefste Denken und Empfinden der Zeit weit eindringlicher aus als in den reich bewegten Legendenerzählungen der florentinischen Maler. — Inhaltlich und der Auffassung nach verwandte Fresken finden sich aber auch in anderen Teilen Italiens; die Deckenbilder in S. Maria dell' Incoronata zu Neapel, mit ergreifenden Darstellungen der Sakramentshandlungen, gehören wenigstens sicher dem geistigen Umkreis der sienesischen Malerei an, mag auch ihre Ausführung durch einen heimischen Meister (*Robertus de Oderisio*?) als möglich zugegeben werden.

So kann man in der Tat fragen, ob nicht die sienesische Kunst Geist und Stimmung ihres Zeitalters klarer zum Ausdruck bringt als ihre Nebenbuhlerin, die florentinische. Der offene Sieg aber gehörte, darüber kann gar kein Zweifel sein,

der letzteren. Das bekunden nicht bloß die weiteren Fresken in Camposanto, die, auf Grund eines 1369 aufgestellten neuen Bemalungsprogramms ausgeführt, durchweg den historischen Stil der Giottoschule vertreten. Auch was sonst an Wand- und Tafelbildern im 14. Jahrhundert entstand, konnte sich dem Einflusse des großen florentinischen Meisters fast niemals ganz entziehen. Dies gilt besonders von den spärlichen Werken der Zeit in Umbrien und in der Mark Ancona, wohin *Allegretto Nuzi* aus Fabriano die Schulung des Taddeo Gaddi verpflanzte, die er eine Zeitlang (1346) in Florenz genossen hatte.

In ganz Oberitalien waren nur Padua, durch die Maler *Guariento* und *Giusto da Padova*,[1]) sowie Verona die Städte reicherer Kunsttätigkeit, und zwar dürfen

Abb. 520 Gruppe der Bettler aus dem „Triumph des Todes" im Camposanto zu Pisa

die beiden hervorragendsten Maler der letztgenannten Stadt, die Hofkünstler des Consignorio della Scala, *Altichiero da Zevio* und *Jacopo Avanzo*, in der Tat eine in hohem Grade selbständige und kunstgeschichtlich wichtige Bedeutung für sich in Anspruch nehmen.[2]) Ihre hervorragendsten Werke finden sich aber wieder in Padua: die Fresken in der Kapelle S. Felice an S. Antonio (1379) mit Darstellung einer figurenreichen Kreuzigung und Szenen aus dem Leben des Apostels Jakobus des Älteren, und die Wandbilder in der Kapelle S. Giorgio daselbst mit der Legende des hl. Georg, der hl. Katharina und der hl. Lucia. Diese Wandbilder schließen sich dem phantastisch-malerischen Stil an, den wir bereits in der oberitalienischen Plastik kennen gelernt haben. Sie sind mit reichem Architektur-

[1]) *J. v. Schlosser*, Giustos Fresken in Padua. Jahrb. d. Österr. Kunstsammlungen XVII. Wien 1896.

[2]) *P. Schubring*, Altichiero und seine Schule. Leipzig 1898.

werk angefüllt, das nicht mehr bloß, wie bei Giotto, in Andeutungen und als Hintergrund für die Gestalten gegeben wird, sondern mit diesen zusammen das Ganze der Komposition ausmacht. Die Gestalten und der Schauplatz sind nach einem einheitlichen Maßstabe dargestellt, erstere bewegen sich annähernd der Wirklichkeit entsprechend in den Gebäuden und Hallen und nur durch eine möglichst durchsichtige, luftige Bildung der letzteren ist dem Bedürfnis nach übersichtlicher Veranschaulichung des Herganges Rechnung getragen. So ergibt sich innerhalb bestimmter Grenzen des Könnens eine malerische Einheit des Bildes, welche uns wie eine Vorbereitung auf den Realismus der Folgezeit anmutet. In der Durchbildung der Einzelheiten, insbesondere des Körpers, der Gebärdensprache, der Gewandung, stehen die Künstler hinter den toskanischen Malern zurück, aber sie übertreffen sie an genrehaftem Reichtum der Motive und der bunten Fülle des Gesamteindrucks; es ist — wenn auch noch immer in poetisch-märchenhaftem Gewande — die wirkliche Erscheinung des Lebens, die sie zu fassen und zu gestalten suchen. Ein Zug von jenem herben Realismus, der die gesamte Kunst Oberitaliens enger an die des Nordens knüpft, ist auch ihnen eigen. So tritt in ihren Werken das Moment der Überleitung zur folgenden Periode schärfer hervor als in Toskana, wo eine festbegründete ruhmvolle Schultradition dem Schaffen bestimmtere Normen und Vorschriften sicherte.

Register

Sämtliche Ziffern beziehen sich auf die Seiten, * bedeutet Abbildung

Tafeln: Manessehandschrift in Heidelberg, Blatt 197 b (Titelbild) — Mahl der Seligen (Wandgemälde in der Kallistuskatakombe in Rom) S. 49 — Apsismosaik in SS. Cosma e Damiano in Rom S. 57. — Das Emailkreuz des Schatzes in der Kapelle Sancta Sanctorum zu Rom S. 73 — Farbige Details aus der Alhambra in Granada S. 97 — Anfang des Matthäus-Evangeliums aus der Trierer Adahandschrift S. 137 — Wandgemälde in der Kirche zu Burgfelden S. 265 — Madonna aus den Wandmalereien des Nonnenchors im Kloster Gurk S. 281 — Fenster aus dem Straßburger Münster (um 1300) S. 425 — Vom Tristan-Teppich im Kloster Wienhausen bei Celle S. 433

Aachen, Grashaus 377 — Kaiserpfalz 131 (Wandmalereien) — Münster 124*, 125*, 246 (Kronleuchter), 261*, 262 (Schrein Karls des Großen und der hl. Jungfrau), 131 (Wandmalereien) — Palastkapelle Karls des Großen 122, 124*, 125* — Sammlung Clemen 440 (Kreuzigung)
Aachener Ottonenhandschrift 265*, 268
Aal, Kirche 220
Aarhuus, Dom 383*, 384
Abbeville, Evangeliar 138
Abfasung 153*
Acanthus mollis 26
— spinosus 26
Achmed ibn Tulun-Moschee in Kairo 84, 85*, 86*
Adahandschrift in Trier 138
Adrianopel, Moschee Selims II. 108
Adschmir, Moschee 104
Aeneas und Dido 62*
Agnesekatakomben 5
Agostino da Siena 452
Agra, Bauten 105 — Perlmoschee 105 — Taj-Mahal (Mausoleum) 105*
Aix, St. Gilles 200 — St. Sauveur 200
Aker, Kirche 218
Akserai, Ruinen des Sultan Han 101
Albi, Kathedrale 330
Albrechtsburg zu Meißen 375*, 376*
Alemannengräbern, Aus, bei Wurmlingen 114*
Alhambra in Granada 90, 93*, 94*, 95*, 96*
Alkuinbibel 136
Allegorie der „Hierarchie" aus dem Evangeliar der Uota in München 270*
Allegretto Nuzi 470
Alpirsbach, Kirche 188, 277 (Wandgemälde), Säulenbasis 151
Altar 10
Altartabernakel von S. Marco in Venedig 43
Altarvorsatz von Klosterneuburg 262*
— der Markuskirche in Venedig 75
Altdeutscher Stil 306
Altenberg, Kirche 354
Altenburg, Diptychon P. Lorenzettis 467 — Stiftskirche 427 (Glasgemälde)
Altenstadt, Michaelskirche 186
Altenzelle, Fürstengruft 419 (Gräber)
Altfranzösischer Stil 306
Altichiero da Zevio 470
Alvastra, Zisterzienserkirche 215
Amalfi, Dom 76 — S. Maria del Flumine (del Rosario) 299 (Tafelbilder)
Ambonen 15
Amiens, Kathedrale 405 (La vierge dorée) 326, 328*, 409 (Glasgemälde), 405 (Gräber), 403* (Portalskulpturen)
Amru-Moschee 84
Anba Bisschoi, Basilika 23
— Schenute, Basilika 23
Anbetung der Könige, am Baptisterium zu Pisa 296*
Andaval, Basilika 21
Andernach, Pfarrkirche 182, 183*
Andrea di Ugolino da Pontedera (genannt Andrea Pisano) 449
— Tafi 301
— und Nardo di Cione (genannt Orcagna) 463
André Beauneveu 406
Andria, Castel del Monte 394*, 396
Angers, Kathedrale 322 — St. Maurice 291 (Skulpturen)
Angoulême, Kirche 204, 205, 289 (Schmuckfassade)
Ani, Kathedrale 108*, 109
Annaberg, Annakirche 366*, 367*, 368
Annoschrein zu Siegburg 262
Ante legem 263
Antella, S. Caterina 463 (Fresken Aretinos)
Antependium 261, 285
Anthemios von Tralles 27
Antiphonar 132, 272*
Antonio Veneziano 463
Antwerpen, Kathedrale 334* — Neue Kirche 334 — Museum 466 (S. di Martino)
Aosta, Diptychon des Anicius Probus 69
Apostelfiguren an der Fassade des Kölner Doms 415* — aus der Ste. Chapelle in Paris 405*
Apostelkirche, Justinians, zu Konstantinopel 32
Apsis 10
Apsismosaik in S. Paolo vor Rom 49, 51*
— in S. Pudenziana in Rom 49, 50*

Aquileja, Brüstungsplatte 123*
Arabeske 81, 97
Arabische Fayencegefäße 83
Arabischer Lichtträger 82
Arca di S. Agostino in Pavia 452
Architrav 10
Arcosolia 4*
Arcosolium im Cömeterium S. Ciriaca 4*
Arcosolstollen 5
Ardebil, Grab 99*
Arendsee, Klosterkirche 195
Aretino, Spinello 463
Arezzo, Dom 385, 448 (Grabmal des Bischofs Tarlati) — Fresken Aretinos 463
Arkaden 40
Arles, St. Trophime 198*, 200, 287*, 288 (Portal), 292 (Wandgemälde)
Armenbibel 433
Arnheim, Große Kirche 334
Arnold Bestpheling 375
— (in Köln) 348
Arnolfo di Cambio 297, 386, 394, 454
Arnstadt, Liebfrauenkirche 419 (Gräber)
Arras, Matthias von 364
Arundel-Psalter in London 412
Ashburnham-Pentateuch 65, 66*
Askaby, Zisterzienserkirche 215
Assisi, Plastiken 294 — S. Chiara 385 — S. Francesco 301, 385, 456*, 457, 458*, 459, 464 (Fresken) — Kapelle 466 (Fresken Simone di Martinos)
Athos, Klöster 60
Atrium 7, 123
Audienzsaal im Palaste zu Delhi 106*
Auferweckung des Lazarus 46*
Augsburg, Dom 175, 245 (Bronzetür), 417 (Portal), 280, 428 (Glasmalereien)
Augustins De civitate Dei 411
Aussendung der Kundschafter durch Josua 62, 63*
Autun, Kathedrale 204*, 289 (Portal)
Auxerre, Kathedrale 330
Avanzo, Jacopo 470
Avignon, Notre-Dame-des-Domes 200 — Schloß 333
Azulejos 93

Backsteinbau 380
Backsteinpfeiler mit Trapezkapitell 193*
Bakod, Schmuck 113
Baldachingrab 6
Balduccio da Pisa, Giovanni di 452
Balustrade 315
Bamberg, Alkuinbibel 136* — Bibliothek 269 (Kodex) — Dom 253*, 254*, 255*, 256* (Reliefs und Skulpturen), 279 (Stickerei), 186, 187*, 193 — Krönungsmantel Heinrichs II. 281 — Liebfrauenkirche 362
Baños, S. Juan Bautista 119
Baptisterium 158
— des Lateran 15*, 16
— der Orthodoxen zu Ravenna 52*, 53
Baquza, Basiliken 20
Barcelona, Kathedrale 398*, 400 — S. Maria del Mar 400, 413 (Portal) — S. Pablo 237
Bari, Gioia del Colle 396 — Kirche 230
Barisanus von Trani 292
Barletta, S. Sepolcro 299 (Wandmalereien)
Bartolo, Taddeo di 467
Basel, Galluspforte 258* — Münster 188, 258 (Reliefs), 361, 426 (Wandmalereien)
Basilika 6
— mit Peribolos 16*
— zu Tafkha (Querschnitt und System) 20*
Batalha, Kloster 400
Bauhütte 318
Bayeux, Kathedrale 331 — Teppich 281
Beaune, Notre-Dame 204
Beauneveu, André 406, 411
Beauvais, Kathedrale 328, 409 (Glasmalereien)
Bebenhausen, Kloster 372*, 373*
Befestigter Kirchhof 169*
Beffroi 335
Behioh, Basiliken 20
Belagerung einer Stadt 142*
Belem, Klosterkirche 400, 413 (Portal)
Belfrit 167
Benedetto Antelami 293
Bergamo, S. Maria Maggiore 452 (Loggia) — Palast 395
Bergen, Marienkirche 218
Bergfried 167
Berlin, Klosterkirche der Franziskaner 369 — Kupferstichkabinett 437 (Gebetbuch der Maria von Geldern), 410 (Schatzbuch des Klosters Origny) — Marienkirche 429 (Totentanzbilder) — Museum 444 (sog. Deichslerscher Altar), 74 (Elfenbeinrelief), 242*, 243 (Elfenbeintafel), 447 (Madonna G. Pisanos), 97, 98* (Mschatta-Fassade), 70 (Pyxis), 40 (altchristliche Reliefs), 285 (Retabulum und Antependium aus Soest)
Bernardo Daddi 463
— di Firenze (siehe B. Daddi)
Bern, Münster 361
Bernwardsäule in Hildesheim 245
Berthold (Meister) 271, 444, 445
Bertram, Meister 442
Bestiarien 239
Bestpheling, Arnold 375
Bethlehem, Marienkirche 25
Beverley, Münster 340
Beweinung Christi von Giottino 463*
Bilderchronik der Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. 432
Bilderinitial 282
Bin-bir-dirék zu Konstantinopel 27
Binbirkilisse, Basilika 21 — Kreuzkuppelkirche 22 — Pfeilerbasilika (Grundriß) 22*
Bir-ben-Zireg, Basilika 18
Birnstab 312
Biscaglia bei Trani 299 (Tafelbild)
Bischofsstuhl des Maximianus im Dom zu Ravenna 70*, 71*, 72 — in S. Lorenzo bei Rom 221*
Bitonto, Kirche 230
Blockbau 118
Bobbio, Kloster 299, 300* (Miniaturen eines Psalters)
Böblinger, Hans 361
— Mathias 361
— Matthäus 361
— Vinzenz 361
Bogenfries 153, 193
Bologna, Arca di S. Domenico 296 (Reliefs) — Loggia de' Mercanti 395 — Pinakothek 462 (Giotto) — S. Domenico 385 — S. Francesco 385, 454 (Marmoraltar) — S. Petronio 389, 392
Bonannus 225
— civis Pisanus 292
Bonino da Campione 453
Bonn, Münster 182
Book of Durrow 116
— of Kells 116
Boppard, Pfarrkirche 182, 275 (Deckenmalereien)
Borgo San Donnino 294* (Statuen und Reliefs)
Borgund, Kirche 215*, 217*, 220
Bostam, Ruinen 102

Bourges, Haus des Jacques Coeur 333 — Kathedrale 328, 405 (Reliefs), 409 (Glasgemälde), 291 (Seitenportal)
Bouteiller, Jehan de 405
Bovillae, Kapitell 21
Bozen, Pfarrkirche 364
Brandenburg, Dom 194 — Rathaus 378 — St. Katharinen 371 — Taufbecken 246
Braunschweig, Bauten 380 — Dom 186, 250 (Gräber Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin), 276 (Wandmalereien) — Löwe Heinrichs 246 — Martinskirche 419 (Statuen) — St. Aegidien 366
Brauweiler, Kirche 425* (Wandmalereien)
— bei Köln, Malereien im Kapitelsaal 275
Brescia, Lipsanothek 70 — Museum 122* (Säule mit Bandgeflecht)
Breslau, Altertumsmuseum 431 (Meßgewand) — Dominikanerkirche 372 — Kreuzkirche 372, 419, 421* (Grabmal) — Museum 445 (Altar) — Rathaus 378 — Sandkirche 371*, 372
Brettspiel (Handschrift der Carmina Burana) 284*
Breviarien 433
Brindisi, S. Lucia 299 (Wandmalereien)
Brixen, Johanniskapelle 277 (Wandgemälde)
Bronzesessel Dagoberts 115
Bronzetür am Dom zu Augsburg 245
— am Dom zu Hildesheim 244*, 245
— des Baptisteriums zu Florenz von A. Pisano 449, 451*
— von Monreale 292, 293*
Brügge, Halle 335* — Kathedrale 406, 407* (Grabplatte) — Rathaus 335
Brunnen des Lebens (Evangeliar) 138, 139*
Brüssel, Bibliothek 412* (Peterborough-Psalter) — Rathaus 337 — Schwabenspiegel 432 — St. Gudula 334
Brüstungsplatte im Dom zu Aquileja 123*
Buchdeckel 72
Buchmalerei 267, 282
Bücken, St. Maternian 280 (Glasgemälde)
Budapest, Nationalmuseum 75* (Stephanskrone) — Schmuck aus Bakod 113
Bukarest, Schmuck aus Petreosa 113
Bündelpfeiler (englisch) 338*
— gotischer 308*, 310
Burg mit Bergfried und Palas 167*
Burgfelden (Wandmalereien) 267
Burgos, Kathedrale 291 (Portal), 397*
Busketus 223
Byzantinische Elfenbeinschnitzereien 73
Byzantinisches Akanthus-Kapitell 25*
— Kämpferkapitell 26*
— Korbkapitell 25*

Cà Doro in Venedig 392*, 395
Caen, Ste. Etienne 207*, 208 — Ste. Trinité 207*, 208
Cahors, Kirche 204
Calixtkatakomben 3*, 4*, 5
Cambio, Arnolfo di 394, 454
Cambridge, Colleges 344 — Corpus Christi Library 65 — Eadwine-Psalter 135
Campanile des Doms zu Florenz 386*
Campione, Bonino da 453
— Giovanni da 452
Camposanto zu Pisa 393
Canossa, Dom 76
Canterbury, Kathedrale 340
Cappella Palatina im Palazzo Reale zu Palermo 228*
Capua, Dom 299 (Mosaiken) — Marmorkandelaber 292 — S. Angelo in Formis 297 — Skulpturen vom Brückentor 293
Carcassonne, Kathedrale 409 (Glasmalereien) — S. Nazaire 197
Carlisle, Kathedrale 212
Carmina Burana 284*
Cäsarea (Kaisarie), Ruinen 101
Casentino, Jacopo da 463
Castel del Monte bei Andria 394*, 396
Castel nuovo in Neapel 396
Cavaillon 200
Cefalù, Dom 228, 298 (Mosaiken im Chor)
Cellae coemeteriales 7
Centula, Kloster 124, 126
Châlis, Klosteranlage 333
Châlons, Kathedrale 328
Chaqqa, Basilikaanlage 19
Chartres, Kathedrale 324*, 289*, (Tympanon), 290* (Gewände vom Mittelportal), 409 (Glasgemälde), 403 (Statuen)
Chios, Nea Moni 60
Chludoff-Psalter 67*, 137
Chelles, Jean 405
Chorapsis 10
Chorin, Kirche 195, 369
Chorschranken der Michaelskirche zu Hildesheim 248*
Christi Einzug in Jerusalem (Wandgemälde in Gurk) 276*, 277
Christi Höllenfahrt (Mosaik) 61*
Christiania, Museum (Kirchtür aus Hyllestad) 220
Christodulos 107
Christus vom Hauptportal der Kathedrale zu Amiens 403*
Christus als guter Hirte 47*
Christus in der Weinkelter 281*
Ciborium 10
Ciel d'oro, S. Pietro 293 (Portal)
Cimabue (Cenno di Pepe) 301, 456
Cione di (s. Orcagna)
Citeaux, Kloster 332*
Cividale, Codex Gertrudianus 268
Clermont-Ferrand, Kathedrale 330 — Notre-Dame-du-Port 199*, 201, 202*
Cluny, Klosterkirche 203*
Clussenbach, Georg 418
— Martin 418
Codex Egberti 265*, 268
— Gertrudianus 268
Cömeterium 3
Como, Dom 393 — Palast 395
Concordantia caritatis 433
Confessio 10
Conques, Abteikirche 202*
Corbeil, Notre-Dame 291 (Skulpturen)
Corbie, Malerschule 134, 140
Cordova, Moschee 88, 90*, 91*
Corpus Christi Library 65
Cosmaten 222
Cottonbibel im Britischen Museum 64, 299
Courtrai, Liebfrauenkirche 406
Coutance, Kathedrale 331
Cravant, Kirche 121
Cremona, Palast 395
Cryptae 4
Cubiculum in den Calixtkatakomben 4*
Cuniculi 4
Cuthbert-Evangeliar 117

Dachreiter 166
Daddi, Bernardo 463
Dagobert-Sessel in Paris 118*
Damaskus, Moschee des Kalifen Walid 83
Damgan, Ruinen 100
Dankwarderode, Burg 196

Danzig, Marienburg 374* — Marienkirche 371
Daphni bei Athen, Kirche 31*, 32 — Klosterkirche (Mosaiken) 60*, 61*
Dargun, Klosterkirche 370
Darmstadt, Galerie 443* (Darstellung Christi im Tempel), 130*, 131 (Diptychon)
Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte 136*
David die Psalmen diktierend 300*
— und seine Gefährten (Psalter in Paris) 140*
Decke in weißer Leinwandstickerei 429*
Deckel vom Reliquienkästchen Heinrichs I. in Quedlinburg 240*
Decorated Style 342
Sog. Deesis von Sancta Sanctorum 75*
Sog. Deichslerscher Altar 444
Deir Seta, Basiliken 20
Delhi, Audienzsaal im Palaste 106* — Moschee 103
Denkendorf, Klosterkirche 188, 189*
„Der welsche Past" von Thomasin von Zirklaria 284
Deutz, Kirche 262 (St. Heribertskasten)
Deventer, Lubeniuskirche 334
Diakonikon 17
Dienste 309*, 310
Diesdorf, Klosterkirche 195*
Dietersheim, Gewandnadel 115*
Dijon, Kartäuserkloster 407 (Grabdenkmal Philipps des Kühnen, Portal) — Notre-Dame 330
Dinkelsbühl, St. Georg 362, 346*
Dioskorides 64
Diotisalvi 225
Diptychon des Anicius Probus 69
Distré, Kirche 121
Djebel-Riha, Gebäudegruppe 19*
Doberan, Kirche 369
Dobrilugk, Kirche 195
Dogenpalast in Venedig 393*, 395
Domitillakatakomben 5
Donjon 167
Doppelkirche zu Schwarz-Rheindorf bei Bonn 182*
Dordrecht, Große Kirche 334
Dormitorium 157
Dortmund, Petrikirche 366
Dreikonchenchor 22
Dreipaß 312
Dresden, Altertumsmuseum 251 (Kreuzigungsgruppe aus Freiburg) — Sachsenspiegel 432
Drogo-Sakramentar in Metz 138
Drôleries 410*
Drontheim, Dom 219, 381 (Grabstätte des hl. Olaf) 381, 382*
Dschumna-Moschee zu Neu-Delhi 104*, 105
Dublin (Trinity College), Book of Durrow 116 — Book of Kells 116
Duccio 464
Duccio di Buoninsegna 301, 302
Durandi Rationale in Wien 436

Eadwine-Psalter 135
Echternacher Evangeliar in Gotha 241, 243 — Kodex 268
Eckblatt 150
Eger, Burg 158
Einzug Christi in Jerusalem, Mosaik in Monreale 298*
El Akmar-Moschee in Kairo 85 — Aksa zu Jerusalem 83 — Barah, Basiliken 19 — Kapitell 21
Elfenbeindiptychen 69
Elfenbeinpyxis 72*
Elfenbeinschnitzerei 68, 69*, 241
Elfenbeinschnitzerei - Schulen 242, 243
Elfenbeintafel, 242* (Berlin) — 73* (London)
— im Besitz des Marchese Trivulzio zu Mailand 243
— mit Ritter und Dame 422*, 424
Elisabeth und Maria, Statuen im Dom zu Bamberg 254*
Ellwangen, Stiftskirche St. Vitus 150*, 151*, 155, 188
Eltham, Schloß 344
Ely, Kathedrale 211*, 212, 291, 340
Emailarbeit (Schmelzwerk) 261
Email champlevé 261
— cloisonné 74
Emailkreuz des Schatzes von Sancta Sanctorum in Rom 74
Emporen 17
Emporenkirche 199*, 200
Engelskopf von Duccio 303*
Englische Gotik 338
Eneidt-Handschrift 283
Ensingen, Ulrich von 354, 358, 391
En taille d'épargne 262
Epernay, Evangeliar für Bischof Ebo 134*, 135
Ephesus, Kreuzkuppelkirche 22
Epistolar 132
Eregli, Kirche 33
Erfurt, Barfüßerkirche 423 (Schnitzaltar) — Baugruppe auf dem Domhügel 366 — Dom 246 (Bronzefigur), 419 (Statuen)
Erwin (von Straßburg) 354, 357
Erzengel Michael (Mosaik) 60*
Erzerum, Ruinen 101
Essen, Münster 122
Eßlingen, Dionysiuskirche 427 (Glasgemälde) — Elfenbeinkästchen 239* — Frauenkirche 361, 417, 418*, 419* (Portale)
Etschmiadzin, Evangeliar im Kloster 110 — Kirche der hl. Gajane und des hl. Georg 108
Evangeliar 132
— im Kloster Etschmiadzin 110
— der Uota in München 270*, 271
— aus der Abtei St. Médard in Soissons 138, 139*
— des Johann von Troppau in Wien 436
Evangeliarum Bambergense in München 266*, 267*, 268*, 269*
Evangelist Lukas in Rom 138
— Markus, aus dem Ebo-Evangeliar 134*
— Matthäus (Wien) 133*
Evreux, Glasmalereien 410
Exeter, Kathedrale 344 (Kapitelhaus) 338*, 343
Eyck, Gebrüder van 407
Externsteine bei Horn 246, 247*

Fachwerkbau 118
Fassade 154, 314
Faurndau, Kirche 175
Fayence 82
Fayencedekoration aus der Blauen Moschee zu Tabriz 101*, 102
Felo, Kirche 217
Felsendom zu Jerusalem (siehe Sachra-Moschee)
Fenster, gotisches 311*
— aus einem romanischen Kreuzgang 161*
Fenstergruppe 164*
Fensternische im Gesandtensaal der Alhambra zu Granada 94*
Fensterrosen 312
Ferrara, Kathedrale 293 (Portal) — Kastell 396

Fiale 313
Fischblasen 313, 333
Firuz-Abad, Ruinen 96
Flachgedeckte romanische Säulenbasilika 148*
Florenz, Akademie 461* (Madonna Giottos) — Altarbild Orcagnas in S. M. Novella 463 — Altartabernakel in Orsanmicchele 391* — Bronzetür Andr. Pisanos im Baptisterium 449, 451* — Campanile 452* (Madonnenreliefs) — Cappella Baroncelli 462 (Fresken Taddeo Gaddis) — Dorfmuseum 450 (Marmorfiguren A. Pisanos) — Dom 385*, 386* — Syrischer Evangelien-Kodex 64 — Fresken Aretinos in S. Miniato 463 — Fresken in der Kapelle Baroncelli bei S. Croce 462 — Fresken in der Spanischen Kapelle bei S. Maria Novella 467* — Fresken in S. Miniato 463 — Fresken Giottos in S. Croce 460*, 461 — Fresken Gaddis in S. Croce 463 — Grabmal della Torre in S. Croce 452 — Loggia de' Lanzi 394, 452 — Madonna P. Lorenzettis in den Uffizien 466 — Madonna Nino Pisanos in S. Maria Novella 450 — Medaillons an der Loggia de' Lanzi 452 — Nationalmuseum 74 (Elfenbeinrelief) — Orsanmicchele 391* — Palazzo del Podestà 394 — Palazzo vecchio 390*, 394 — Reliefs am Campanile 452* — S. Croce 452, 463 (Fresken Gaddis), 386 — S. Maria Novella 450, 467* — 301 (Madonnenbilder), 385, 393 — S. Miniato 225, 463 (Fresken Aretinos) — S. Trinità 385 — Uffizien 463* (Giottino) — 462 (Meister der hl. Cäcilia) — 465* (Simone di Martinos) — 466 (Madonna Lorenzettis)
Foggia, Schloß Friedrichs II. 396
Folchard-Psalter 141
Fontévrault, Abteikirche 204, 405 (Gräber)
Fortun, Kirche 220
Fossanuova, Zisterzienserkirche 384
Fostât (Alt-Kairo), Arabische Denkmale 84
Fra Ristoro 393
— Sisto 393
Francesco Talenti 386
Frankenturm in Trier 167*
Frankfurt a. Main, Dom 416 (Grab des Ritters von Holthausen) — Städtisches Museum 440, 441 (Madonna im Pardiesgärtlein)
Frauengestalt vom Hauptportal der Kathedrale zu Reims 404
Frauenkirche in Eßlingen 417, 418*, 419*
Freiberg, Goldene Pforte 250*, 251
Freiburg im Breisgau, Münster 354*, 355*, 428 (Glasgemälde), 260* (Skulpturen), 414 (Statuen)
— a. d. Unstrut, Burg 158
Freisarkophag mit Schranken in Riuzzo 5*
Frühgotik 305
Frühgotisches Laubwerk 309*
— Spätgotisches Laubwerk 310* — Spätgotisches Laubornament 310*
Frühromanisches Reliquienkästchen aus Elfenbein in Eßlingen 239
Fulda, Kloster 124, 126 — Malerschule 134 — Michaelskapelle 124, 127*
Fünfkirchen, Dom 176

Gaddi, Agnolo 462
— Taddeo 462
Gaeta, Marmorkandelaber 292
Galla Placidia in Ravenna 37, 53*, 55 (Mosaik)
Galluspforte am Münster zu Basel 258*
Gama 80
— el Ashar-Moschee in Kairo 84
Gauzo 204
Gebundenes System 150, 174*, 176, 233
Geburt Christi 68*
Gebweiler, Kirche 189
Gefangennahme Christi und Verleugnung Petri am Dom zu Naumburg 251*
Gefangennehmung Christi aus dem Antiphonar zu Salzburg 272*
Gegliederter romanischer Pfeiler 163*
Gekuppelte Säulen 164*
Generalife 93
Gelnhausen, Kaiserpalast 195*, 196 — Pfarrkirche 184 — Rathaus 169
Genf, Kathedrale 330
Georgskirche in Saloniki (Mosaik) 54
Gerhard von Rile 348
Gerona, Kathedrale 399*, 400
Gernrode, Stiftskirche 171
Gesims 315
Gewände vom Mittelportal der Kathedrale in Chartres 290*
Gewandnadel aus Dietersheim 115*
Gewölbezwickel 30
Ghasna, Ruinen 100
Gierlach, Meister 381
Gioia del Colle bei Bari 396
Giottino (Maso di Banco) 463*
Giotto di Bondone 387, 445, 456*, 457, 458*, 459*, 460*, 461*
Giovanni da Campione 452
— da Milano 463
— Pisano 296, 297, 393
Giralda in Sevilla 89, 92*
Giunta da Pisa 301
Giusto da Padova 470
Glasmalerei 279
Gloucester, Kathedrale 212
Gmünd, Heinrich von 390 — Heiligkreuzkirche 361, 417 (Portal), 359*
Gnesen, Dom 246 (Bronzetür)
Gol, Kirche 216*, 220
Goldbach, St. Sylvesterkapelle 267 (Wandbilder)
Goldene Kanne aus dem Funde von Nagy-Szent-Miklós 116*
— Pforte 374
— Pforte am Dom zu Freiberg 250*, 251
„Goldenes Evangeliar" in der Schloßkirche zu Quedlinburg 271
Görlitz, Peter-Pauls-Kirche 368, 369
Goslar, Burg 158 — Dom 248 (Stuckfiguren) — Kaiserpfalz 196 — Rathaus 285 (Evangeliar)
Gotha, Museum 241*, 243 (Echternacher Evangeliar), 268 (Echternacher Kodex)
Gothem, Kirche 217
Gotik 164, 305
Gotische Kirche (Grundriß) 306*
— Kirche (Querschnitt) 307*
Gotischer Chor 320*
— Stil 306
Gotisches Prachtportal 319*
Gourdon, Schatz König Sigismunds 113
Grabkapelle der Galla Placidia in Ravenna 37
Grabmal Herzog Heinrichs IV. von Schlesien in der Kreuzkirche zu Breslau 419, 421*
— Theoderichs in Ravenna 36*, 37
Grabmoschee 85

Grabplatte in der Kathedrale zu Brügge 407
Grabsteine der Gräfin von Artois 405
— Roberts von Artois 405
— Karls des Schönen 405
— Philipps V. 405
Granada, Alhambra 90, 93*, 94*, 95*, 96*
Gratgewölbe 149
Grenoble, St. Laurent 121
Gröningen, Klosterkirche 248 (Reliefs)
Groß-St.-Martin in Köln 180, 181*
Grubenschmelz (émail champlevé) 261
Guariento 470
Guarrazar, Gotenschatz 113
Guglielmo d'Agnolo 296
Guido Bigarelli 294
— da Como 294
— da Siena 302
Gurk, Dom 145*, 175, 276*, 277 (Wandgemälde)
Gurtbogen 150
Guter Hirte, Statue im Lateran 39*

Hagby, Kirche 215
Hagenau, St. Georg 175
Hagia Sophia (siehe Sophienkirche)
— Theotokos 33
Halberstadt, Dom 364, 366, 282 (Teppiche) — Liebfrauenkirche 248 (Chorschranken) — Taufbecken 246
Halbfayence 82
Halle der Abencerragen in der Alhambra zu Granada 96*
Hallenkirche 184, 197* (Querschnitt), 200, 346*
Hamburg, Kunsthalle 442 (Grabower Hochaltar) — Museum 442 (Altar aus Buxtehude)
Handwaschung des Pilatus 69*
Hannover, Bauten 380 — Rathaus 378
Harlem, St. Bavo 334
Harley-Evangeliar in London 138
Harley-Psalter im Britischen Museum 135
Hassan-Moschee in Kairo 85, 86*
Hasselt, Kirche 334
Hâß, Basiliken 20
Hauptportal (romanisches) 154, 157*
Haurân, Basiliken 18, 19*
Hecklingen, Klosterkirche (Grundriß) 145*
Heidelberg, Bibliothek 432*, 434 (Manessehandschrift) — Heiliggeistkirche 416* (Grab des Pfalzgrafen Ruprecht und seiner Gemahlin)
Heidingsfeld, silberne Gewandspange 117*
Heiligenkreuz, Zisterzienserkirche 190, 364, 280, 427* (Glasgemälde)
Heiligenstadt, St. Martin 366
Heilsbronn, Kloster 444 (Christus als Schmerzensmann)
Heilsspiegel 433
Heilung des Wassersüchtigen, Wandgemälde in Oberzell 263*
Heinrich von Gmünd 362
— von Veldegh-Eneidt 283
Heisterbach, Abteikirche 182
Heldric (Abt) 292
Helm 314, 318*
Helmstedt, Marienberger Kirche (Glasgemälde) 280
Helsingborg, Liebfrauenkirche 383
Henchir-el-Atech, Basiliken 18
Herford, Münster 185
Heribert 267
Herle, Wilhelm von 440
Hermann Winrich 440
Hersfeld, Klosterkirche 173*, 174
Hesdin, Jacquemart von 411
Hexham, Kathedrale 340
Hezilo 204
Hierarchia (Evangeliar) 270*, 271
Hildesheim, Bauten 380 — Dom 244*, 245* (Bronzetür), 245 (Bernwardsäule), 246 (Taufbecken und Kronleuchter), 271 (Bernwards Evangelienbuch) — Handschriften 270 — St. Godehard 171*, 173, 249 (Portallünette) — St. Michael 169, 170, 171, 248* (Reliefs), 278*, 280 (Holzdecke)
Himmelfahrt Christi (Elfenbein) 74
— des Evangelisten Johannes von Giotto 460*
Hippolytus, hl., Statue im Lateran 40
Hirsau, Aureliuskirche 146* — Peterskirche 148*, 175, 186
Hitterdal, Kirche 220
Hocheppan, Katharinenkapelle 277 (Wandgemälde)
Hochgotik 305
Hochschloß 374
Hohenfurt, Madonnenbilder 438
Holzbau 380
Holzdecke in der Michaelskirche in Hildesheim 278*, 280
Holzdecken 280
Holztür an S. Sabina in Rom 43, 44*
Horn, Externsteine 246, 247*
Hopperstad, Kirche 220
Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg 281*, 282* 283
Hosios Lukas (siehe Klosterkirche des hl. Lukas) 31
Hude, Zisterzienserkirche 369
Hufeisenbogen 81
Hugo, Abt 204
Hültz, Johann 354
Husaby, Kirche 215
Hüttengeheimnis 318
Huy, Jean Pepin 405
Hyllestad, Kirchtür 220
Hyseburg, Klosterkirche 149

Ibsker (auf Bornholm) Kirche 215
Iconium (siehe Konia)
Iffley, Kirche 210*, 212
Igalikko, Kirche 215
Ikonostes 110
Illusionistische Malweise 63
Imamzaddés 100
Imhofsches Altarwerk in der Lorenzkirche zu Nürnberg 444
In (illo tempore) aus Godescalcs Evangeliar in Paris 132*
Ingelheim, Kaiserpfalz 131 (Wandmalereien)
Ingolstadt, Frauenkirche 363
Initial 133, 433*, 434*
— B aus einem karolingischen Psalter 131*
— S aus dem Psalter des Landgrafen Hermann in der Bibliothek zu Stuttgart 280*
Initialornamentik 282
Inneres der Moschee zu Cordova 91*
Irenenkirche zu Konstantinopel 27
Irisches Ornament in St. Gallen 119*
Isidoros von Milet 27
Isle de France (Schule) 289
Isnik (siehe Grüne Moschee zu Nicäa)
Ispahan, Medresse des Schah Hussein 102*, 103
Issoire, St. Paul 201 — St. Nectaire 201 — St. Saturnin 201
Italafragmente 61
Iweinbilder zu Schmalkalden 429

Jacobus (Mönch) 301
— Torriti 301
Jacopo Avanzo 470
— da Casentino 463
Jacquemart von Hesdin 411
Ják, Kirche 192
Jakobs Tod und Begräbnis 63, 65*
Jali-garli-Technik 106
Jean von Arras 405
— Chelles 405
— Pepin von Huy 405
Jehan de Bouteiller 405
— Ravy 405
Jerichow, Klosterkirche 194*
Jerusalem, El Aksa 83 — Basilika Konstantins 25 (Kirche über dem hl. Grab) — Sachra-Moschee, sog. Felsendom 83, 84*
Joch 150
Johann Hültz 354
— von Köln 398
— von Troppau 436
Johannes der Evangelist 120
— (in Köln) 348
— der Täufer (Elfenbeinrelief) 74*
Josua-Rolle 62, 63*
Jouarre, St. Laurent 121
Juan de la Verta 413
Juden murren wider Moses 67*
Jumièges, Abteikirche 208
Jüngstes Gericht am Dom zu Mainz 257*

Kaaba zu Mekka 83
Kairo, Achmed ibn Tulun-Moschee 84, 85*, 86* — Amru-Moschee 80* — El Akma-Moschee 85 — El Moyed 86 — Gama el Ashar-Moschee 84 — Hassan-Moschee 85, 86* — Kait-Bei 86 — Kalifengräber 87* — Khair-Bei 86, 88*
Kaiser Justinian (Mosaik) 56*
Kaiserin Theodora mit ihrem Gefolge 57*
Kait-Bei in Kairo 86
Kalat-Sema'n, Basiliken 20 — Klosterkirche des hl. Simon Stylites 20, 32, 223
Kalchreut, Kirche 418 (Skulpturen)
Kalifengräber bei Kairo 87*
Kalundborg, Kirche 214
Kämpferkapitell 27
Kanontafel 65
— aus einer Eusebiushandschrift der Bibliothek zu Laon 132*
Kantharus 9
Kanzel Giovanni Pisanos in S. Andrea zu Pistoja 445, 446*, 447*, 448*
Kapelle der hl. Rufina und Secunda in Rom 49
Kapitell eines gotischen Rundpfeilers 309*
— aus S. Vitale zu Ravenna 38*
Kapitelsaal 157
Kappe 30
Kappel, Kloster 428 (Glasfenster)
Karkortok, Kirche 215
Karlsburg, Dom 192
Karlstein, Schloß 374, 437 (Malereien)
Karner 158
Karolingische Kapitelle aus Unterregenbach 126*
Kaschan, Ruinen 102
Kasr ibn Wardan, Kuppelbasilika 22
Kassel, Handschrift von Wolframs „Wilhelm von Oranse" 435
Katakomben 2, 3*, 4*
Kathedrale 145, 176
Kelch, gotischer 424*
Kelso, Abteikirche 212
Kerald 267
Khaïr-Bei in Kairo 86, 88*
Kherbet-Hâß, Basiliken 19
Kiblah 80
Kielbogen 100, 333
Kiew, Sophienkirche 110
Kirche des hl. Basilius in Moskau 109*, 110
— der hl. Muttergottes in Moskau 111*
Kirkwall, Kathedrale 122
Klarenaltar in Köln 440
Klein-Komburg, St. Gilgen 275*, 277 (Wandgemälde)
Kleinkunst 68, 69*
Klosterneuburg, Zisterzienserabtei 373, 427 (Glasgemälde), 262* (sog. Verduner Altar)
Klugen Jungfrauen, die, im Münster zu Freiburg 260*
Knollen 313
Koblenz, Staatsarchiv 432 (Bilderchronik der Romfahrt Kaiser Heinrichs VII.) 432
Kodex 61
Kodscha-Kalessi, Kuppelbasilika 22, 23*, 24
Koimesiskirche zu Nicäa 31 (Mosaiken) 58, 60
Kolberg, Marienkirche 427 (Wandmalereien)
Kolin, St. Bartholomäus 365
Kolmar, St. Martin 355 — Münster 260 (Skulpturen)
Köln, Dom 310, 348, 350*, 351*,352*,353*,445 (Apostelfiguren), 428 (Glasfenster), 416 (Gräber), 426 (Malereien an den Chorschranken), 262 (Schrein der hl. drei Könige) —Dombibliothek 270 (Handschriften), 439 (Miniaturen des Rennenbergschen Missale) — Erzbischöfl. Museum 442 (Madonna mit dem Veilchen) — Groß-St.-Martin 180, 181* — Kunstschule 262 — Klarenaltar 440 — Malerschule 438 — Minoritenkirche 354 — Museum 439 (Kreuzigung), 436*, 439 (Madonna mit der Wickenblüte) 436*, 439 — Rathaus 378 — Rathaussaal 439 (Wandgemälde) — Römerturm 121 — St. Aposteln 180* — St. Gereon 158, 181, 275, 277*, 280 (Mosaikfußboden 181 — St. Kunibert 280 (Glasgemälde) — Groß-St.-Martin 180, 181 — St. Marien auf dem Kapitol 178, 179* — St. Maria in Lyskirchen 275 (Deckenmalereien) — Stadttore 375
„Kölner Dombild" von Stephan Lochner 438*, 439*, 442
Komburg, Kronleuchter 245*, 246
Konia, Sahib Ata 100*, 101 — Sirtscheli-Medresse 101 — Ruinen des Sultan Han 101
Königsberg, Rathaus 378 — St. Marien 371 — Torbauten 376
Königsfelden, Kirche 427* (Glasgemälde)
Königslutter, Klosterkirche 188*
Konrad, Meister 442
— von Scheyern 284
Konstantin VII. 75
Konstantinopel, Apostelkirche Justinians 32, 223 — Binbir-dirék 27 — Irenenkirche 27 — Marmorambonen aus Thessalonich 43 — Muttergotteskirche 32*, 33—St. Sergius und Bacchus-Moschee 26*, 27* — Solimans II. Moschee 108 — Sophienkirche (Hagia Sophia) 27, 28*, 29*, 30*, 54, 59*
Konstanz, Dom 175 — Lyceumsbibliothek 433 (Armenbibel) — Wandbilder in Bürgerhäusern 430
Koptische Kunst 22
Korbkapitell 27

Sog. Korssunsche Tür der Sophienkirche zu Nowgorod 246
Kosmas Indikopleustes 64
Kosmatentechnik 292
Krabben 313
Krakau, Dom 272 (Evangeliar)
Kremsmünster, Kelch 116 — Tassilokelch 119*
Kreuzblume 314, 316*
Kreuzgang 127, 157, 160*, 237
— von S. Paolo vor Rom 222*, 223
Kreuzgewölbe 149
Kreuzigung Christi und Tod des Judas 69*
Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Wechselburg 249*, 251
Kreuzkuppelkirche 22, 32
— in Binbirkilisse 22 — Ephesus 22 — Trapezunt 22
Kreuzreliquie 75
Kreuzrippen 150
Kreuzrippengewölbe 150
Kronleuchter (romanische) 246
Krumau, Madonnenbilder 438
Krypta 145
— des Doms zu Viborg 213*
Ktesiphon, Palastruine 96, 97*
Kum, Ruinen 100
Kuppel und Minarett der Moschee des Emir Khaïr-Bei 88*
Kuppelbasilika 22
— in Kasr ibn Wardan 22
— in Kodscha Kalessi 22, 23*, 24*
Kuppelturm der Kathedrale von Salamanca 236*
Kusejr 'Amra 99
Kutâb 86
Kuttenberg, Barbarakirche 364*, 365
Kyrene, Katakomben 3

Laach, Abteikirche 178*, 179*, 149* (Kreuzgewölbe)
La Charité sur Loire, Kirche 204
La Cuba bei Palermo 87
Lady-chapel 340
Lambach, Stiftskirche 277 (Wandgemälde)
Lampen und Glasgefäße, altchristliche 40*
Landgrafenhaus der Wartburg 196*
Landshut, Martinskirche 361*, 363, 345*
Langres, Kathedrale 204
Längsschnitt durch die Moschee des Sultans Hassan in Kairo 86*
Laon, Bibliothek 132 (Kanontafel), 117 (Miniaturen), 121 (Orosiushandschrift) — Kathedrale 323*
Lavenham, Kirche 344
La vierge dorée zu Amiens 405
Le beau Dieu d'Amiens 403
Lehnin, Kirche 195
Leib 313
Leierspielender David 67*
Lektionar 132
Le Mans, Kathedrale 291, 328
Lemoiturier, Antoine 407
Leon, Kathedrale 399, 291 (Portal) — S. Isidro 235*, 236
Lerida, Kathedrale 237
Les petites — et les grandes heures 411
Lettner (Lectorium) 10, 145
Leyden, Goldschmuck von Wieuwerd 113 — St. Pankratiuskirche 334 — St. Peter 334
Liber matutinalis 284, 285*
Lichfield, Kathedrale 342*, 344
Lichtenberg, Schloß 430 (Wandbild)
Lichtenthal, Kloster 415 (Grabstein der Markgräfin Irmengard)
Liet von der Maget, Handschrift von Wernher von Tegernsee 283*
Lilienfeld, Kirche 190 — Kloster 433 (Concordantia caritatis) — Zisterzienserabtei 373
Limburg, Paul von 411
Limburg a. d. Haardt, Klosterkirche 174
— a. d. Lahn, Dom 183, 184*, 185* — Staurothek 75
Limoges, Kathedrale 330, 409 (Glasmalereien) — Kunstschule 262
Lincoln, Kathedrale 340, 341*
Linköping, Dom 215, 382
Lippo Memmi 466
Lippstadt, Marienkirche 366
Lisenen 36, 153
Liuthard 140
Liutharius 268
Liverpool, Elfenbeinrelief 74*
Liwân 80
Lochner, Stephan 442
Loci 4*
Loggia de' Lanzi in Florenz 394
— de' Mercanti in Bologna 395
London, Alkuinbibel 136 — British Museum 117 (Cuthbert-Evangeliar), 135, 138 (Harley-Evangeliar), 131 (Initial B aus einem karolingischen Psalter), 412 (Queen-Mary- und Arundel-Psalter) — Cottonbibel 64 — Diptychen 69 — Elfenbeinpyxis 72* — Elfenbeinschnitzereien 69*, 70, 73* — Evangelienbuch des 9. Jahrhunderts 66 — Lambeth-Palast 120 (Johannes der Evangelist) — Salisbury-Buch 412 — South Kensington-Museum 72* — Templerkirche 411 — Westminsterkirche 340, 343*, 344, 411, 412
Longpont, Klosteranlage 333
Lorenzetti, Ambrogio 466
— Pietro 466
Lorsch, Kloster 123, 124, 126*
Lot flieht aus Sodom 63, 64*
Löwe zu Braunschweig 246
Löwen, Rathaus 336*, 337
Löwenhof der Alhambra zu Granada 91, 95*
Lübeck, Briefkapelle 370 — Dom 370, 422 (Grabmal) — Holstentor 376 — Marienkirche 368, 369, 429 (Totentanzbilder) — Museum 421*, 422 (Statuetten) — Rathaus 378
Lucca, Dom S. Martino 225, 294 (Fassade), 295, 297* (Reliefs) — S. Micchele 225, 226* — S. Frediano 225, 294 (Taufbecken)
Luminaria 4
Lund, Dom 214*, 215
Lüstrierte Fayence 82
Lyon, Kathedrale 204, 330

Madonna von Giotto 461
— im Paradiesgärtlein in Frankfurt 440
— im Rosenhag von Stephan Lochner 441*
— mit dem Veilchen von Stephan Lochner 442
— mit der Wickenblüte 436*, 439
— Rucellai in S. Maria Novella in Florenz 302*
Maestà, Fresko von S. di Martino 464*
Magdalenenkirche in Zamora 237
Magdeburg, Dom 250 (Westportal), 246 (Westportal), 347, 419 (Skulpturen) — Reiter-Standbild Kaiser Ottos I. 253
Magistri Comacini 119
Mailand, Castello 396, 453 (Grabmal Bernabò Viscontis)

Mailand, Dom 389*, 390* — Sammlung Marchese Trivulzio 243 (Elfenbeintafel) — S. Ambrogio 43, 129 (Silberaltar), 234*, 300 (Wandmalereien) — S. Eustorgio 452 (Marmorsarkophag des hl. Petrus Martyr) — S. Lorenzo 33* — S. Nazaro 32
Mainz, Dom 175*, 176, 257* (Jüngstes Gericht), 416 (Grabsteine der Erzbischöfe Siegfried und Peter von Aspelt) — St. Godehardskapelle 181
Majolika 82
Malerbuch des Mönches Dionysios 60
Malmö, Peterskirche 382*, 383
Mantes, Kollegiatkirche 322*, 323
Marburg, Elisabethenkirche 349*, 350*, 353, 262 (Sarkophag der hl. Elisabeth), 427 (Glasgemälde), 416 (Grabmal eines Landgrafen mit Gemahlin)
Maria mit dem Kinde 48*
Mariä-Himmelfahrtskirche in Wladimir 110
Mariale des Ernestus in Prag436
Marienburg 374*, 422 (Goldene Pforte)
Marienfelde, Kirche 214
Marionettenspieler 282*
Martino, Simone di 464*, 465*
Masegne 454
Maso di Banco (Giottino) 463*
Maßwerk 312*, 338*
Maulbronn, Kloster 372, 373
Maursmünster, Kirche 189
Mausoleum der Galla Placidia in Ravenna 31*, 32
Medina, Moschee 83
Medresse 86, 100
— des Schah Hussein in Ispahan 102*, 103
Meillant, Schloß 333
Meißen, Albrechtsburg 375*, 376*—Dom 366, 253 (Stifterbildnisse)
Meister der hl. Cäcilia 462
— des Tucherschen Altars in der Frauenkirche zu Nürnberg 445
— des Wolfgangsaltars in St. Lorenz zu Nürnberg 445
Mekka, Kaaba 83
Melford, Kirche 344
Melrose, Abteikirche 344
Memmi, Lippo 466
Menologium 68*
Merseburg, Dom 246 (Grabplatte) — Neumarktkirche 157*
Mesgid 80
Messina, S. Gregorio 298, 299* (Mosaiken)
Methler, Kirche 186, 276 (Wandgemälde)
Metz, Dom 426 (Wandmalereien) — Drogo-Sakramentar 138—Elfenbeinschnitzereien 130 — Kathedrale 355 — Malerschule 134, 138 — St. Peter 121 — St. Vinzenz 355
Michaelbeuern, Bibel des Abtes Walther 272
Michaelskapelle in Fulda 124, 127*
Michelstadt, Stiftskirche 122
Mihrab 80
Milano, Giovanni da 463
Minarett 80
Minden, Dom 366 — Lambertikirche 366 — Malerschule 442
Miniatur 61
Miniaturmalerei 410
Missale 271 (München), 436 (Prag)
Mittelschloß 374
Modena, Dom 233*, 293 (Reliefs)
Mohammed aus Tus 101
Moissac, Skulpturenschule 289
Molfetta, Dom 230
Monopoli, S. Stefano 299 (Madonna)
Monreale, Dom 229*, 292, 293* (Tür), 298* (Mosaiken) — Klosterkirche 227, 229*
Monstranz 423*
Montecassino, Dom 76
Monte Celio (Wandfresken) 46
Mont St. Michel 332
Mosaik 46
— aus der Vorhalle der Sophienkirche zu Konstantinopel 59*
— aus S. Apollinare Nuovo zu Ravenna 55*, 56
— aus S. Costanza in Rom 49*
Mosaikbild der Madonna in S. Gregorio zu Messina 299
Mosaiken in der Klosterkirche zu Daphni 60*, 61*
Mosaik in S. Agnese zu Rom 58*
Moschee 80
— Amru (Grundriß) zu Kairo 80*
— zu Medina 83
— zu Tabriz 80*
Moses auf dem Sinai — Bestätigung des Bundes — Bau der Stiftshütte 65, 66*
Mosesbrunnen im Hofe der Karthause 407, 408*
Moskau, Kirche des hl. Basilius (Wassili Blagennoi) 109*, 110 — Kirche der hl. Muttergottes 111*
Mschatta, Schloßkastell 97, 98*
Muffelmalerei 82
Mühlhausen a. Neckar, Veitskirche 435*, 436 (Altarbild), 426 (Wandmalereien)
Mühlhausen i. Thür., St. Blasien 366
München, Armenbibel 433 — Carmina Burana 284* — Evangeliar der Uota 270* — Evangeliarium Bambergense 266*, 267*, 268*, 269* — Frauenkirche 363 — Hof- und Staatsbibliothek 269 (Evangelistenhandschriften), 285* (Liber matutinalis) — Missale 271 — Münchener Perikopenbuch 271 — Pinakothek 440 (hl. Veronika) — Nationalmuseum 243*, 244 (Elfenbeinkästchen), 277 (Wandgemälde aus Rehdorf)
Munsoe, Kirche 215
Münster i. Westf., Antependium aus Soest 285 — Dom 184, 253 (Skulpturen) — Lambertikirche 365*— Liebfrauenkirche 366 — Rathaus 378, 379*
Münstermaifeld, Pfarrkirche 182
Murbach, Abteikirche 189, 191*
Murrhardt, Walderichskapelle 162*
Musizierender Engel von einer Grabplatte zu Schwerin 421*
Muttergotteskirche in Konstantinopel 32*, 33

Nachtschewan, Gräber 100 — Ruinen 100
Nagy-Szent-Miklós, sog. Schatz des Attila 113, 116*
Nakschi Rustem, Felsreliefs 97
Narbonne, Kathedrale 330, 409 (Glasgemälde)
Narthex 17
Nasen 312
Naumburg, Dom 186, 193, 251* (Reliefs), 252* (Stifter), 366
Nea Moni auf Chios 60
Neapel, Castel nuovo 396 — Dom 393 — Katakomben 3, 5 — Mont Santangelo 393 — S. Chiara 448 (Reliefs Tino da Camaino) — S. Domenico maggiore 393 — S. Lorenzo 393 — S. Maria dell' Incoronata 469 (Fresken)

Neu-Delhi, Bauten 105 — Dschumna-Moschee 104*, 105
Neuhaus, Burg in Böhmen 430 (Wandbilder)
Nicäa, Grüne Moschee 107 — Koimesiskirche 58, 60
Niccolo Pisano 294
Nicolaus (Meister) 293 — (aus Verdun) 262
Niederzell auf der Reichenau, Wandmalereien 267
Niello 76, 262
Nienburg a. S., Grabmal 419
Nigde, Ruinen 101
Nikolaus Wurmser 437, 438
Nimwegen, St. Stephan 334
Nördlingen, St. Georg 362
Norwich, Kathedrale 212
Nowgorod, Sophienkirche 110, 246 (sog. Korssunsche Tür)
Noyon, Kathedrale 323
Nürnberg, Burg 158 — Frauenkirche 362, 417, 445 (Tucherscher Altar) — Germanisches Museum 431 (Gobelin), 440 (hl. Katharina und Elisabeth) — Lorenzkirche 360*, 362, 417, 418, 420*, 428 (Tucherscher und Volkamerscher Fenster), 444* (Imhofsches Altarwerk), 445 (Wolfgangsaltar) — Malerschule 438 — Marchakirche 428 (Glasfenster) — Rathaus 378 — Schöner Brunnen 418 — Schlüsselfedersches Haus 379 — Sebalduskirche 362, 417
Nuzi, Allegretto 470
Nydala, Zisterzienserkirche 215

Oberflacht, sog. Totenschuh 112, 113*
Oberzell auf der Reichenau, Georgskirche 263*, 265 (Wandmalereien)
Oldenburg, Sachsenspiegel 432
Opere francigeno 356
Oppenheim, Katharinenkirche 354, 427 (Glasgemälde)
Opus francigenum 345
Orange, Kirche 200
Orcagna, Andrea 451, 454*
Origny, Schatzbuch d. Klosters 410
Orléans, Malerschule 134
Orléansville, Basilika 18*
Orosiushandschrift 117
Orpheus 47*
Orvieto, Dom 388*, 390 — Grabmal des Kardinals de Braye 297
Osnabrück, Dom 184, 262 (Reliquiarien der Heiligen Crispinus und Crispinianus) 262 — Marienkirche 366 — Taufbecken 246
„Ostermorgen" 70
Ottmarsheim, Kirche 122
Oudenarde, Rathaus 337
Ourscamp, Klosteranlagen 333
Oviedo, S. Christina de Lana 120 — S. Maria de Naranco 120 — S. Miguel de Lino 120
Oxford, Colleges 344 — Marienkirche 344 — Psalter des Robert von Ormesby 412

Paderborn, Dom 185, 253 (Skulpturen)
Padova, Giusto da 470
Padua, Cappella dell' Arena 459*, 460 (Wandgemälde Giottos) — S. Antonio 232, 385, 470 (Fresken in der Kapelle S. Giorgio) — Scrovegni-Kapelle 447 (Elfenbeinstatuette)
Pala d'oro 75
Palas 167
Palastruine zu Ktesiphon 96, 97*
Palazzo Buonsignori zu Florenz 391*, 394
— Cavelli in Venedig 395
— Foscari in Venedig 395
— Montalto in Syrakus 395*, 396
— Pisani in Venedig 395
— del Podestà (del Bargello) in Florenz 394
— Publico zu Florenz 394
— Sanudo-Vanaxel 395
— vecchio zu Florenz 390*
Palermo, Cappella Palatina 298 — Kathedrale 230 — Martorana 298 (Fragmente von Malereien) — Schloßkapelle 227, 228* — Kathedrale 227 — S. Maria dell' Amiraglio (La Martorana) 228 — S. Giovanni degli Eremiti 228 — La Cuba 87 — Zisa 87, 89*, 90*
Palma, Kathedrale 400
Palmyrenische Katakombe 32
Pantheon zu Rom 15
Papeleu, Jean de 410
Parabel vom reichen Mann und armen Lazarus 265* (Aachener Ottonenhandschrift)
Paradies 145, 178
— (Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen) 286*
„Paradiesespforte" zu Magdeburg 419
Paray-le-Monial, Kirche 204
Paris, Arsenalbibliothek 410 (Bible historiale) — Ashburnham-Pentateuch 65, 66* — Gregors von Nazianz Manuskript 67 — Hotel de Saint Paul 333 — Kathedrale 403 (Portale), 405 (Statuen) — Louvre 136 (Evangeliar Karls des Kahlen), 113 (Schatz aus Gourdon), 115, 118*, 333 (sog. Sessel Dagoberts) — Malerschule 410 — Miniaturen 117 — Musée Carnavalet 129 (Reiterstatuette Karls des Großen) — Nationalbibliothek 411 (Augustins De civitate Dei), 292 (Bibeln aus Noailles und Limoges), 130 (Elfenbeindeckel vom Gebetbuch Karls des Kahlen), 134 (Evangeliar aus Blois), 136 (Evangeliar Kaiser Lothars), 138, 139* (Evangeliar aus der Abtei St. Médard in Soissons), 137*, 138 (Godescale-Evangeliar) 140* (Psalter Liuthards), 410 (Psalter des hl. Ludwig) — Notre-Dame 291 (Porte Ste. Anne), 323, 405, 406* (Tympanon) — Palais de Justice 333 — Psalter 67* — Ste. Chapelle 329, 405 (Apostelfiguren), 409 (Glasgemälde)
Parler, Peter 376, 418, 362, 364, 365
Parlerius de Colonia 362
Parma, Baptisterium 300 (Wandgemälde) — Dom 234
Passionale der Prinzessin Kunigunde in Prag 433
Paulinzelle, Klosterkirche 172*, 173
Pavia, Certosa 392 — Dom 452 (Arca di S. Agostino) — Kastell 396 — S. Micchele 234, 293 (Querhaus)
Pelplin, Dom 371
Pendentif 30
Perez, Petro 398
Peribolos 17
Perigueux, St. Front 204, 205*
Perpendicular Style 344
Persische Fayenceplatte 103*
Perugia, Palast 395 — Marktbrunnen 296
Peter von Montereau 330
Peterborough, Kathedrale 208* 209*, 212 — Psalter in Brüssel 412*
Petersbasilika (Plan) in Rom 7*
Peterskirche (alte) zu Rom 7*, 14
Peterskirche in Hirsau 148*, 175

Petreosa, Schmuck 113
Petro Perez 398
Pfaffenheim, Kirche 190
Pfalz (Palas) 167
Pfeilerbasilika 147
Pforta, Zisterzienserkirche 366
Pfosten 312
Philippi, Kreuzkuppelkirche 27
Phokis, Klosterkirche des hl. Lukas von Stiris 31, 60 (Mosaiken)
Physiologus 239
Piacenza, Dom 293 (Portal) — Palast 395
Pierrefonds, Schloß 333
Pisa, Baptisterium 294 (Immersionstaufbecken), 296* (Kanzel) — Bauten 386 — Camposanto 393, 448 (Grabfiguren Heinrichs IV.), 468, 469*, 470* (Fresken) — Dom 223*, 224*, 225*, 292 (Tür), 447 (Kanzelreliefs), 447 (Statuetten von G. Pisano) — S. Maria della Spina 450
Pisano, Andrea 450
— Giovanni 393, 389, 445
— Nino 450
— Tommaso 450
Pisé 93
Pistoja, S. Giovanni Fuorcivitas 296 (Kanzel) — S. Andrea 445, 446*, 447*, 448* (Kanzel Pisanos) — S. Andrea und S. Giovanni 294 (Taufbecken) — S. Bartolommeo 294 (Kanzel), 295* — Palast 395
Pizunda, Kirche 109
Poitiers, Elfenbeinschnitzereien 130 — Kathedrale 330* — Notre-Dame 205, 206*, 289 — St. Jean 121, 291 (Taufkapelle)
Pontigny, Klosteranlagen 333 — Zisterzienserkirche 323
Porphyrogenitos 75
Porta della Carta in Venedig 395
Portal von St. Trophime in Arles 287*, 288
— der Kirche zu Urnaes 218*
Portalbau der Moschee Sahib Ata in Konia 100*, 101
Prag, Dom 246* (Standleuchter), 418 (Porträtbüsten), 418 (hl. Georg) — Emmauskloster 437 (Malereien im Kreuzgang) — Böhmisches Museum 436 (Mariale des Ernestus) — Karlshof 365 — Metropolitanbibliothek 436 (Missale) — Miniatorenschule 435 — Passionale 433 — Rudolfinum 438 (Madonnenbilder aus Hohenfurt und Krumau; Votivbild des Bischofs Oczko) — St. Georg auf dem Hradschin 175, 176 — St. Veit 364 — Teynkirche 365 — Torbauten 376, 377* — Universitätsbibliothek 272 (Wyschehrader Kodex) — Wellislausbibel 433
Prager Malerzeche 437
Prato, Dom 447 (Madonna G. Pisanos) 463 (Fresken A. Gaddis)
Praxedesreliquiar von Sancta Sanctorum 75
Prenzlau, Marienkirche 371 — Torbauten 376
Presbyterium 10, 145
Pretextakatakomben 5
Priscillakatakomben 5
Profanbauten (romanische) 166
Prothesis 17
Protorenaissance 226
Prudentius-Handschrift 142
Psalm 101 aus dem Utrecht-Psalter 135*
Psalterium 132
— aureum 141, 142*
— der hl. Elisabeth 285
— des Landgrafen Hermann von Thüringen in Stuttgart 285
Purpurkodex in Rossano 64
Pyxis im Berliner Museum 70

Qalb-Luzé, Basilika 22 — Pfeilerbasilika 20
Quedlinburg, Dom 282 (Teppiche) — Reliquienkästchen Heinrichs I. 240*, 243 — St. Wipertikirche 171 — Schloßkirche 271 (Goldenes Evangeliar) — Sog. Zitter 240*, 243 (Reliquienkästchen)
Quedlinburger Italafragmente 61
Queen-Mary-Psalter in London 412
Quellwunder, Noah, Anbetung der Magier 45*
Querfurt, Schloßkirche 419 (Grabdenkmal)
Querschiff 10

Rabulas 64
Radfenster 155
Ramersdorf, Deutschordenskirche 425, 426* (Wandgemälde)
Rathaus zu Breslau 378, 380* — zu Münster 378, 379*
Ratzeburg, Dom 195
Ravella, Kathedrale 230, 293 (Frauenbüste)
Ravenna, Arianisches Baptisterium 54*, 56 — Baptisterium der Orthodoxen 38, 52*, 53 — Grabmal Theoderichs 36*, 37 — Kapelle der Galla Placidia (SS. Nazaro e Celso) 31*, 32, 37, 53*, 55 — S. Apollinare in Classe 34*, 36, 57 — S. Apollinare nuovo 35*, 36, 55*, 56 — S. Vitale 37*, 38*, 56*, 57* — Sarkophage 43* — Thronsitz Maximians 70*, 71*, 72
Ravy, Jehan 405
Reccesvinths Krone 115*
Refektorium 157
Regensburg, Codex Aureus 140 — Dom 345*, 357, 428 (Glasfenster) — Jakobskirche 248 (Portalwand) — Malerschulen 271 — Römerturm 168 — Salzburger Hof 168 — St. Emmeram 419 (Grabsteine) — Stephanskapelle 175 — Stift Obermünster 277 (Wandgemälde)
Rehdorf bei Eichstädt, Wandgemälde 277
Reichenau, Kloster 124 — — Malerschule 134 — St. Georg 297 (Wandgemälde) — Wand- und Buchmalerei 263*, 265
Reims, Elfenbeinschnitzereien 130 — Kathedrale 324, 325*, 326*, 327*, 404* (Fassadenschmuck) 409 (Glasgemälde) — Malerschule 134 — St. Remy 323
Reinaldus 223
Reiswerkbauten 219
Reiterstatue am Dom zu Bamberg 256*
Reliefs, altchristliche, im Berliner Museum 40
Reliquienkästchen Heinrichs I. in Quedlinburg 240*
Remter in der Hochmeisterwohnung der Marienburg 374*
Retabula 285
Reutlingen, Marienkirche 357
Ribe (Ripen) Dom 212, 213*
Riddagshausen, Zisterzienserkirche 166*
Riesen 313
Ringsager, Kirche 218
Ringsted, Stiftskirche 214
Ripon, Kathedrale 340
Rippenprofile, gotische 311*
Ristoro, Fra 393
Riuzzo, Freisarkophag mit Schranken 5*
Robert de Couci 324
Robertus de Oderisio 469
Rocamadour, St. Michael 292 (Wandgemälde)

Rochester, Kapitelhaus 411 (Skulpturen)
Rom, Agnesekatakomben 5 — Baptisterium im Lateran 15* — Bilderhandschrift des Jesaias 67 — Buchdeckel 72 — Calixtkatakomben 4*, 5 — Domitillakatakomben 5 — Hirte, guter 39* — Josua-Rolle 62, 63* — Kapelle der hl. Rufina und Secunda 49 — Katakomben 2, 3*, 4* — Lateran-Museum 39, 42* — Menologium Basilius' II. 68* — Monte Celio 46 — Pantheon 6, 15 — Petersbasilika, alte 7*, 14 — Pretextatakatakombe 5 — Priscillakatakombe 5 — S. Agnese 57, 58*, 300 — S. Cecilia 58 — S. Clemente 9*, 14, 223, 300 — S. Cosimati 223 — SS. Cosma e Damiano 50 — S. Costanza 13*, 17, 48, 49* — S. Crisogono 222 — S. Giovanni in Laterano 222, 301 — S. Lorenzo fuori le Mura 221*, 300 — S. Maria antiqua 46 — S. Maria in Araceli 222 — S. Maria in Cosmedin 222, 223 — S. Maria Egeziaca 6 — S. Maria Maggiore 14, 50, 301, 454 — S. Maria sopra Minerva 393, 454 — S. Maria in Trastevere 222, 301 — S. Martino ai Monti 222 — SS. Nereo ed Achilleo 223 — S. Paolo fuori le Mura 8*, 10*, 11*, 14, 49, 51*, 141*, 222*, 223, 292, 310, 454 — S. Peter 459 — S. Pietro in Vincoli 14 — S. Prassede 58 — S. Pudenziana 49, 50*, 222 — S. S. Quattro Coronati 300 — SS. Rufina e Sabina 301 — S. Sabina 14, 43, 44* — S. Silvestro 300 — S. Stefano rotondo 16*, 17 — S. Urbano alla Caffarella 300 — SS. Vincenzo ed Anastasio 222 — Sarkophag des Junius Bassus 41, 42 — Vatikan 138, 271 — Wandgemälde der Katakomben 45*, 46*, 47*, 48*
Romanisches Fenster 156*
Romanische Kirche (Äußeres) 155*
Romanischer Pfeiler 154*
Romanische Säulenbasis 151* — Würfelkapitelle 152*, 153*
Römerturm in Köln 121 — in Regensburg 168
Roritzer, Konrad 358, 362 — Matthäus 358
Rosenweiler, Kirche 426 (Wandmalereien)
Roeskilde, Dom 213
Rosheim, Kirche 189
Rossana, Purpurkodex 64
Rotterdam, Laurentiuskirche 334
Rouen, Glasgemälde 409 — Kathedrale 331, 405 (Gräber) Palais de Justice 333 — St. Maclou 333 — St. Ouen 333, 410 (Glasfenster)
Ruinen des Sultan Han bei Konia und Akserai 101
Rundpfeiler (gotischer) 308*
Runkelstein, Schloß 428*, 429 (Malereien)
Ruthwellkreuz 116
Ruweha, Basilika mit Peribolos 16* — Pfeilerbasilika 20

Saalfeld, Stadtapotheke 196
Saalkirche mit Tonnengewölbe, Grundriß 197*
Sachn 80
Sachra-Moschee (sog. Felsendom) zu Jerusalem 83, 84*
Sachsenspiegel 283, 432
Sahib Ata in Konia, Portalbau 100*, 101
Saint-Denis, Abteikirche 322 — Kathedrale 405 (Gräber) — Malerschule 134 — Missale 292
Saint Etienne zu Caen 207*, 208
Saint Gilles in Aix 200, Portal 289
Saint Jean zu Poitiers 121
Saint Laurent in Grenoble 121
Saint Laurent in Jouarre 121
Saint-Loup de Naud, Kirche 291 (Portal)
Saint Nectaire und Saint Paul zu Issoire 201*
Saint Quentin, Kollegiatkirche 328
Saint Sauveur in Aix 200
Saint Savin, Kirche 291*, 292 (Wandgemälde)
Sainte Trinité zu Caen 207*, 208
Saint Trophime zu Arles 198*, 200
Sakramentar 132
Sakramentshäuschen in Stockheim 422*
Salamanca, Kathedrale 236*, 237, 413
Salerno, Dom 76 — Kathedrale 229, 230, 299 (Mosaiken)
Salisbury, Kathedrale 337, 339*, 340 — Klosteranlagen 344
Salisbury-Buch 412
Salling, Kirche 215
Salomos Salbung und gerechtes Urteil 141*
Saloniki, Georgskirche (Mosaik) 54 — Sophienkirche 58
Salzburg, Buchmalerei 272 — Kirche auf dem Nonnenberge 277 (Wandgemälde) — St. Peter 175, 272 (Antiphonar)
Salzburger Hof in Regensburg 168
Salzwedel, Kirchen 371
Sammlung Swenigorodskoi in Petersburg, Emails 75
S. Agnese vor Rom 12*, 14, 57, 58*
S. Ambrogio zu Mailand 234
S. Ansano bei Siena (Madonna P. Lorenzettis) 466
S. Antonio in Padua 232
S. Apollinare in Classe in Ravenna 34*, 36, 57 (Mosaiken) — nuovo in Ravenna 35*, 36, 55*, 56
S. Cecilia zu Rom 58
S. Clemente zu Rom 9*, 14, 223
S. Constanza bei Rom 13*, 17, 48, 49* (Mosaiken)
S. Cosimati zu Rom 223
S. Cosma e Damiano in Rom (Mosaiken) 50
S. Crisogono zu Rom 222
S. Cristina de Lena 120
S. Frediano in Lucca 225
S. Giovanni in Fonte (siehe Taufkapellen der Orthodoxen) 38 — degli Eremiti in Palermo 228 — in Laterano zu Rom 222, 223
S. Isidoro zu Leon 235*, 236
S. Juan Bautista zu Baños 119
S. Lorenzo vor Rom 14, 33*, 34, 222, 223
S. Marco in Venedig 32, 58, 230*, 231*
S. Maria in Araceli zu Rom 222 — in Cosmedin zu Rom 222, 223 — della Rotonda (Grabmal Theoderichs) 36* — antiqua zu Rom (Wandgemälde) 46 — Maggiore 14, 50 (Mosaiken) — de Naranco 120 — dell' Amiraglio (La Martorana) in Palermo 228 — zu Trani 230 — in Trastevere zu Rom 222
S. Martino in Lucca 225 — ai Monti in Rom 222

S. Micchele in Lucca 225, 226* — in Pavia 234
S. Miguel de Lino bei Oviedo 120, 123*
S. Millan in Segovia 236
S. Miniato in Florenz 225, 227*
S. Nazaro in Mailand 32, 74 (Silberkästchen)
— e Celso (siehe Galla Placidia) 37, 53*, 55
SS. Nereo ed Achilleo zu Rom 223
S. Pablo zu Barcelona 237
S. Paolo fuori le mura bei Rom 8*, 10*, 11*, 14, 49, 51*, 76, 222*, 223
S. Pietro in Vincoli 14
S. Prassede zu Rom 14, 58
S. Pudenziana zu Rom 49, 50*
S. Sabina auf dem Aventin zu Rom 14
S. Saturnin in Issoire 201
S. Sergius und Bacchus in Konstantinopel 26*, 27*
S. Stefano rotondo in Rom 16*, 17
S. Vicente zu Avila 236*, 237
SS. Vicenzo ed Anastasio zu Rom 222
S. Vitale zu Ravenna 37*, 38*, 56*, 57*
S. Vandrille, Kloster 124
S. Zeno in Verona 232*, 233
Sancta Sanctorum in Rom, Schatz 74, 75*, 76*
St. Aposteln zu Köln 180*
St. Florian, Stift 433 (Armenbibel)
St. Gallen, Buchmalereien 116 — Irisches Ornament 119* — Kloster 124, 125, 128*, 129* — Malerschule 134, 141 — Psalterium aureum 142* — Weltchronik des R. v. Ems 431
St. Gereon zu Köln 181
St. Heribertskasten zu Deutz 262
St. Ják, Kirche 147*
St. Karin 382
St. Marien auf dem Kapitol zu Köln 178, 179*
St. Michael in Hildesheim 169*, 170*, 171
St. Peter zu Metz 121 — zu Salzburg 175
Santiago de Compostella, Kathedrale 291 (Portal), 236
Sarkophag des Junius Bassus 41*, 42 — im Lateranmuseum zu Rom 42* — in S. Apollinare in Classe zu Ravenna 43*
Sarvistan, Ruinen 96
Säule mit Bandgeflecht im Museum zu Brescia 122*
Säulenfuß aus S. Miguel de Lino 123*
Säulenkapitelle aus der Moschee Achmed ibn Tulun in Kairo 86*
Saumsattelform 215
Saumur, Notre-Dame 330
Savenières, Kirche 121
Savina 259
Scaliger-Gräber in Verona 453
Schachbrettfries 153
Schaffhausen, Münster 175
Schatz des Attila, sog., 113, 116*
Scheidebogen 150
Scheyern, Malerschule 284
Schlettstadt, Fideskirche 189 — Münster 355
Schlüsselfedersches Haus zu Nürnberg 379
Schlußstein 311*
Schmalkalden, Iweinbilder im Hessenhofe 429
Schneeberg, Wolfgangkirche 368
Schola Palatina 134
Schrein der hl. Jungfrau in Aachen 261*, 262
Schwabenspiegel 432
Schwäbisch-Hall, St. Michael 362
Schwarzach, Kirche 175
Schwarz-Rheindorf, Doppelkirche 158, 181, 182*, 273, 274 (Deckengemälde)
Schwaz, Pfarrkirche 364
Schwerin, Dom 370, 421* (musizierender Engel)
Seccau, Dom 175
Séez, Kathedrale 331
Segovia, S. Cruz 413 (Portal) — S. Millan 236
Seidenstoff mit einer Löwenjagd 76*
Seligenstadt, Stiftskirche 122
Senlis, Kathedrale 323
Sens, Elfenbeinschnitzereien 130 — Kathedrale 322
Sessa, Kathedrale 230 — S. Maria la Libera 299 (Wandmalereien)
Sessel Dagoberts, sog., 118*
Sevilla, Giralda 89, 92* — Kathedrale 400
Sholdan, Kirche 291 (Portal)
Sibil 86
Siegburg, Kunstschule 262 — Pfarrkirche 262 (St. Annoschrein)
Siena, Bauten 386 — Dom 302*, 303* (Altarwerk), 296 (Kanzel), 387*, 388, 447 — Domopera 466 (P. Lorenzetti) — Fresken Aretinos 463 — Malerschule 464 — Palazzo Buonsignori 391*, 394 — Palazzo Pubblico 302, 464* (Simone di Martino) 394 — Ratssaal 468 (A. Lorenzetti) — S. Dominico 302 (Madonnenbild)
Sigtuna, Kirche 216
Silbergelb 409
Silberkästchen in S. Nazaro 74
Silberne Gewandspange aus Heidingsfeld 117*
Simone di Martino 464*, 465*
Sinar 108
Sinzig, Pfarrkirche 182
Sirtscheli-Medresse zu Konia 101
Sisto, Fra 393
Skripú, Klosterkirche 33
Skara, Dom 215
Sluter, Claux 407, 409*
Soest, Dom 184, 186*, 274*, 276 (Wandgemälde) — Malerschule 441 — Maria zur Wiese 285 (Retabulum und Antependium) — Marienkirche 366 — Nikolauskapelle 276 (Wandgemälde) — Walpurgiskirche 285 (Antependium) — Wiesenkirche 431 (Wandteppiche)
Soissons, Kathedrale 328
Solignac, Kirche 204
Solna, Kirche 215
Sommerrefektorium im Kloster Bebenhausen 373*
Sophienkirche zu Kiew 110 — zu Konstantinopel 27, 28*, 29*, 30*, 54, 74, 76 — zu Nowgorod 110 — zu Saloniki (Mosaiken) 58 — zu Thessalonich 27
Soroe, Zisterzienserkirche 214
Souillac, Kirche 204
Sousdal, Klosterkirche 110
Spätgotik 305
Speier, Dom 175*, 176*, 177, 415 (Grabmal Rudolfs von Habsburg)
Spinello Aretino 463
Spitzbogen 160, 307
Spitzbogenstil 306
Spoleto, Plastiken 294
Stabwerk 312
Stalaktiten 81
Stalaktitengewölbe 81
Stargard, Marienkirche 370
Statuen und Reliefs an der Fassade am Borgo San Donnino 294* — von der Adamspforte am Dom zu Bamberg 255*
Staurakios 76

Staurothek zu Limburg 75
Stavanger, Dom 218, 381
Stendal, Hauptkirche 371 — Unglinger Tor 376, 378*
Stephan Lochner 442
Stephanskirche zu Straßburg 190
Stephanskrone 75*
Sterzing, Pfarrkirche 364
Stickerei im Dom zu Bamberg 279*
Stifterpaar und Kopf einer Stifterstatue im Dom zu Naumburg 252*, 253
Stockheim, Sakramentshäuschen 422*
Strafgericht über die Abgötterei (Deckengemälde in Schwarzrheindorf) 273*, 274
Stralsund, Marienkirche 370
Straßburg, Münster 190, 258, 259* (Statuen der Kirche und Synagoge), 280 (Glasgemälde), 353*, 354, 414* (Statuen), 428 (Glasfenster) St. Wilhelm 415 (Doppelgrab der Grafen von Werd) — Stephanskirche 190
Straßengel, Zisterzienserkirche 364
Strebebögen 308, 313, 315*
Strebepfeiler 308, 313, 315*
Strebewerk 308, 314, 315*
Stromschicht 153, 156*
Stuttgart, K. Landesbibliothek 410 (Drôleries), 434*, 437 (Gebetbuch Eberhards im Bart), 280* (Initial S aus dem Psalter des Landgrafen Hermann), 284 (Passionale), 434 (Weingartener Liederhandschrift), 431* (Weltchronik des R. v. Ems) — Stiftskirche 419 (Grabmal)
Stützenwechsel 147, 149*
Style flamboyant 313, 314* — ogival 306
Sub gratia 263 — lege 263
Subiaco, Sacro Speco 300 (Bildnis des Franz von Assisi)
Suger (Abt) 322
Sultanieh, Grabbau 102
Swetoi-Proitzki (siehe Kirche der hl. Muttergottes in Moskau)
Syrakus, Katakomben 3 — Palazzo Montalto 395*, 396
Syrischer Evangelistenkodex 64
System der Klosterkirche zu Diesdorf 195 — des Doms zu Worms 177*

Tabernakel 10
Tabriz, Fayencedekoration aus der Blauen Moschee 101*, 102 — Moschee 80
Taddeo di Bartolo 467
Tafelmalerei 285
Tafkha, Basilika 19, 20*
Tage-Bostan, Felsreliefs 97
Taj-Mahal, Mausoleum der Gemahlin des Schah Jehan in Agra 105*
Talenti, Francesco 386
Tambour 33
Tangermünde, Rathaus 378 — St. Stephan 371 — Torbauten 376
Tarascon, Schloß 333
Tarragona, Kathedrale 237
Tassilokelch im Stift zu Kremsmünster 119*
Taufbecken 246
Taufe Christi (vom Bischofsstuhl des Maximianus) 71*,72 — (Mosaik) 54*, 56
Taufkapellen der Orthodoxen 38
Tefaced (Tipaza), Basilika 18
Teppiche 281
Thalbürgel, Basilika 174
Thann, Kirche 355, 415 (Skulpturen)
The early English 340
Theoderich-Grabmal 118
Theodorich von Prag 437, 438
Thessalonich, Sophienkirche 27
Thomar, Portal 413
Thomasin von Zirclaria 284
Thronender Christus, aus dem Evangeliar des Godescalc in Paris 137*, 138
Tingstäde, Kirche 217
Tino da Camaino 448, 455
Tischnowitz, Zisterzienser-Nonnenkirche 191, 192*
Titelblatt einer Handschrift des Orosius 121
Tituli 46, 266
Toledo, Kathedrale 398, 413 (Skulpturen, Portal de los Leones)
Tonnengewölbe 149
Torburg von Groß-Komburg 168*, 169
Torell, William 412
Torhalle in Lorsch 126*
Toro, Stiftskirche 237
Torriti, Jacopo 456
Toscanella 294
Toskana, S. Galgano 385
Totenschuh, sog., aus Oberflacht 112, 113*
Totentanzbilder 429
Toulouse, Kathedrale 199 — Miniaturen 117 — Museum 289 (Reliefs) — St. Sernin 200*, 201 — Skulptorenschule 289
Tournay, Schmuck des Königs Childerich 113 — Kathedrale 131, 334, 406 (Skulptorenschule)
Tournus, St. Philibert 292 (Wandgemälde)
Tours, Benediktinerkloster 124 —Elfenbeinschnitzerei 130— Kathedrale 328 — Kirche des hl. Martin 203 — Malerschule 134, 136
Tramin, St. Jakob 277 (Wandgemälde)
Trani, Kathedrale 230* — St. Maria 230
Trapezunt, Kreuzkuppelkirche 22
Travee 150
Trebitsch, Benediktinerabtei 190, 192*
Trier, Adahandschrift 138 — Dom 74 (Elfenbeinrelief) — Dom 120, 124*, 173*, 176 — Domschatz 436 (Gebetbuch Kunos von Falkenstein) — Frankenturm 167*, 168 — Kunstschule 262 — Liebfrauenkirche 260 (Skulpturen) 3, 48*, 349*, 354 — Stadtbibliothek 265*, 268 Codex Egberti)
Triforium 154, 232, 312
Tristan-Handschrift 283
Triumphbogen 10
Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa 469*, 470*
Troja, Dom 76
Trompen 96
Troppau, Johann von 436
Troyes, Kathedrale 328, 329* — St. Urban 410 (Glasfenster)
Tschardagh-Kjöi, Basilika 21
Tschinil Isnik 106
Tudela, Kathedrale 237
Tudorbogen 344
Tugenden an der Fassade des Straßburger Münsters 414*
Tuft, Kirche 220
Tuotilo 130
Tuotilos Elfenbeintafel in St. Gallen 129*
Tür der Kirche zu Valthiofstad 219
Türanschlag, gotischer 424*
Turin, Museum 447 (Madonna G. Pisanos)
Turmanin, Fassade der Basilika 19, 20, 21*
Tympanon 154, 158* — des Westportals der Kathedrale von Chartres 289* — des West- und Südportals an der Frauenkirche zu Eßlingen 418*, 419*

Tympanon am Dom zu Lucca 297*
— an Notre-Dame zu Paris 406*
— vom Hauptportal der Abteikirche in Vézelay 288*
Typologischer Bilderkreis 263

Überfangglas 409
Übergangsstil 158, 162*
Überlingen, Münster 358* — St. Nikolaus 361
Ulm, Ehinger Hof 430 (Wandbilder) — Münster 357*, 358, 361, 417 (Portal)
Ulrich von Ensingen 354
Unglinger Tor zu Stendal 376, 378*
Unna, Kirche 366
Unterregenbach 123, 126* (Kapitell)
Upsala, Kathedrale 381
Urnaes, Kirche 218*, 220
Utrecht, St. Jakob 334 — Kathedrale 334 — Utrecht-Psalter 135*

Valencia, Kathedrale 400
Valthiofstad, geschnitzte Tür 219*, 220
Vanni, Andrea 467
Vaucelles, Klosteranlagen 333
Veitsberg bei Weida, Veitskirche 280 (Glasgemälde)
Venedig, Cà Doro 392*, 395 — Dogenpalast 393*, 395 — Palazzo Cavalli 395
— Foscari 395
— Pisani 395
— Sanudo-Vanaxel 395
— Porta della Carta 395
— S. Marco 32, 43, 58, 75, 230*, 231*, 299 (Mosaiken)
Venere, S. Giovanni 299 (Wandmalereien)
Veneziano, Antonio 463
Veramin, Ruinen 100, 102
Verduner Altar, sog., zu Klosterneuburg 262*
Verklärung Christi (Mosaik) 57
Verkündigung, Relief von der Kanzel in S. Bartolommeo zu Pistoja 295*
— von Simone di Martino 465*, 466
Verona, Grab Cangrandes 453 — Cansignorios della Scala 453, 455* — S. Anastasia 385 — Scaliger-Gräber 453 — S. Pietro Martire 453 — S. Zeno 232*, 233, 293 (Portal), 300 (Wandmalereien), 453 (Skulpturen)
Verroterie cloisonné 113
Verta, Juan de la 413
Veruela, Abteikirche 237
Vézelay, Abteikirche 288*, 289 (Portalschmuck)
Viborg, Dom 213*
Vic, Kirche 292 (Wandgemälde)
Vicenza, S. Lorenzo 385
Vienne, Kathedrale 204 — Kirche 121
Vierpaß 312
Vierung 145, 156
Viktoriaschrein zu Xanten 262
Vorburg 374
Vorhof 7
Vreta, Zisterzienserkirche 215

Walarschabad, Kirche der hl. Riphsime 109
Walderichskapelle zu Murrhardt 162*
Walham, Kirche 209*, 212
Walls, Kirche 217
Walmdach 110
Wandbogen 150
Wandgemälde im Chor von St. Gilgen zu Klein-Komburg 275*, 277
— in der Apsis der Abteikirche zu Brauweiler 425*
— in der Chorapsis des Doms zu Soest 274*, 276
Wang, Kirche 220
Warnhem, Zisterzienserkirche 215
Wartburg, Landgrafenhaus 196*
Warwick, Grabmal 412
Wassili Blagennoi (siehe Kirche des hl. Basilius)
Wechselburg, Abteikirche 249*, 251 (Kreuzigungsgruppe und Steinreliefs)
Weingartener Liederhandschrift 434
Weißenburg, St. Peter und Paul 426 (Wandmalereien) — Stiftskirche 355
Wellislausbibel in Prag 433
Wells, Kathedrale 338*, 340, 411 (Fassade) — Klosteranlagen 344
Weltchronik des Rudolf von Ems 431*
Weng, Kirche 215
Werben, Johanniskirche 370*, 371
Werden a. d. Ruhr, Abteikirche 184 — Torbauten 376
Wernher von Tegernsee 283*
Werve, Claus de 407
Wesel, Willibrordikirche 366
Westerwig, Klosterkirche 214
Wien, k. k. Antikenkabinett 113, 116* (Schatz aus Nagy-Szent-Miklos) — Hofbibliothek 436 (Bibelübersetzung; Evangeliarien) — Michaeliskirche 190 — Schatzkammer 133 (Evangelist Matthäus) — Stephanskirche 190, 362*, 363*
Wiener Genesishandschrift 62, 64*
— Kodex 64
Wienhausen, Klosterkirche 426 (Wandmalereien), 430
Wieuwerd, Goldschmuck 113
Wilhelm (Meister) 293
— von Herle 440
— von Innsbruck 225
— von Oranse, Brevier 436
— von Sens 340
Wilsnack, Wallfahrtskirche 371
Wimperge 313*
Wimpfen am Berge, Pfalz 197 — im Tal, St. Peter und Paul 260, 356*
Winchester, Kathedrale 212, 344
Winrich, Hermann 440
Winterthur, Wandbilder in Bürgerhäusern 430
Wiranschehr, Oktogonalbau 21
Wisby, Kirchen 217, 382
Wismar, Marienkirche und St. Nikolaus 370
Wladimir, Mariä-Himmelfahrts-Kirche 110
Wölfelin von Rufach 415
Wolfenbüttel, Handschriften 270 — Sachsenspiegel 432 — Weltchronik des R. von Ems 431
Wolvinus (Wölflein) 129
Worcester, Kathedrale 340
Worms, Dom 159*, 177*, 187
Wunder des hl. Benedikt von S. Aretino 462*
— des Jonas 46*
Würfelkapitell 151, 152*, 153*
Wurmser, Nikolaus 437, 438
Würzburg, Dom 175, 419 (Grabsteine) — Marienkapelle 362
Wyschehrader Kodex in Prag 272

Xanten, Dom 262 (Viktoriaschrein), 354, 431 (Wandteppiche)

York, Kathedrale 343 — Klosteranlagen 344 — Kapitelhaus 411 (Skulpturen)
Ypern, Halle der Tuchmacher 335

Zackenbogen 160
Zamora, Kathedrale 237 — Magdalenenkirche 237

Zellenschmelz 74
Zentralbau 15
Ziegelornamentik 99
Zillis in Graubünden, Holzdecke 280
Zinna, Zisterzienserkirche 195
Zisa bei Palermo 87, 89*, 90*
Zisterzienserkirche, Choransicht und Grundriß 166*
Zug der Seligen, Wandgemälde von Ramersdorf 426
Zürich, Alkuinbibel 136 — Großmünster 188, 190*, 258 (Portal)
Zutphen, Walpurgiskirche 334
Zwerggalerien (Triforien) 232
Zwettl, Zisterzienserkirche 363, Zisterzienserstift 190
Zwickau, Marienkirche 368
Zwiefalten, Malerschule 284
Zwolle, St. Michael 334

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01114 4397